This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

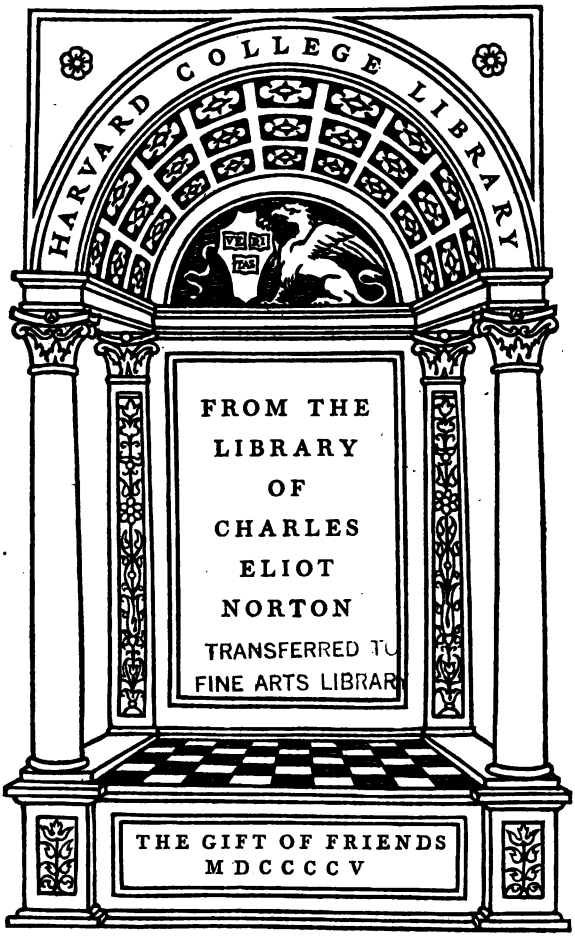
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

FA 3804.2

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY



Ueber die

Darstellung des Abendmahles,

besonders

in der toscanischen Kunst.

Ein Beitrag

zur

vergleichenden Kunstgeschichte

von

Herman Riegel.

Mit 4 Abbildungen.

Hannover.
Carl Rümpler.
1869.

54862

FA 3804.2

Harvard College Library
Norton Collection,
Dec. 3, 1907.

Das Recht der Uebersetzung behalte ich mir vor.
Leipzig, 18. Juni 1869.
Dr. H. Rieget.

Inhalt.

Kunstgeschichte und allgemeine Geschichte S 1. — Vergleichende Kunstgeschichte 3. — Begriff derselben 4. — Beispiele 5. — Das Abendmahl 6. — Toscana 7.
Mittelalterliche Darstellungen 9. — Antependium in Aachen 9. — S. Urbano bei Rom 10. — St. Germain des près zu Paris 11. — Christussäule in Hildesheim, — S Marco zu Venedig 13. — Monreale zu Palermo 14. — Benevent, — die vier großen Reliquien zu Aachen 15. — Berlin: venetianische Tafel 16, — Diptychon in Elfenbein 17, — Meister Wilhelm von Köln 18. — Rückblick auf die mittelalterlichen Darstellungen 19.
Duccio del Buoninsegna 20. — Giotto in S. Maria dell' Arena zu Padua 23, — in den Tafeln von S. Croce zu Florenz 26. — Niccolo Petri 31. — Refectorium von S. Croce zu Florenz 31. — Spinello Aretino im Museum zu Berlin 38. — Lorenzo Ghiberti 40. — Fiesole: Tafeln der Annunziata zu Florenz 40. — Fresco von S. Marco daselbst 45. — Cosimo Roselli in der sixtinischen Kapelle zu Rom 48. — Domenico Ghirlandaio: in Ognisanti 50, — in S. Marco zu Florenz 51. — S. Onofrio zu Florenz 54. — Luca Signorelli in der Akademie zu Florenz 58. — Leonardo da Vinci 59. — Berandino Luini 67. — Andrea del Sarto 67. — Rafael's Bibel 70. — Luca Signorelli in Cortona 71. — G. A. Sogliani in S. Marco zu Florenz 73 — Vasari 74. — Balducci 75. — Eine Verwahrung 75.
Dürer, Holbein 76. — Juantes 78. — Rubens 80. — N. Poussin 81. — Neuere Deutsche 83.
Zusammenfassender Rückblick 87.

Mit Recht wird man es als den nächsten und hauptsächlichsten Zweck der Kunstgeschichte ansehen müssen, daß sie den Entwickelungsgang der künstlerischen Thätigkeit an den vorhandenen Denkmälern unter möglichst innigem Bezuge auf die allgemeine Geschichte der Menschheit darstellt. Die höchste Spitze dieser Aufgabe wird dann erreicht werden, wenn es gelingt, die Ergebnisse einer Philosophie der Kunstgeschichte mit denen der Philosophie der Geschichte überhaupt in volle Uebereinstimmung zu bringen, oder mit anderen Worten, wenn die umfassende Wissenschaft der Weltgeschichte und der besondere Zweig der Kunstgeschichte, auf demselben Boden gegründet, zu den gleichen Zielen der Erkenntniß allgemeiner Gesetze sich bewegen. Wie der Dichter verheißt, daß wir durchs Morgenthor des Schönen in der Erkenntniß Land dringen, so wird die Freude an künstlerischen Dingen, der ästhetische Genuß gewiß erst dann recht fruchtbar, wenn es uns möglich wird, auf diesem Wege Wahrheiten allgemeiner Art näher zu kommen. Zwar mit einer unbewußten Neigung für diese oder jene künstlerischen Erscheinungen fängt fast ausnahmslos das Interesse des Einzelnen an der Kunst an. Langsam reift der Trieb nach einer Belehrung, wie die besonderen Kunstwerke entstanden und entstehen, und wie sie bei so großer Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit im Laufe der Zeiten nach und nach in die Wirklichkeit getreten sind. Allmählig gelingt es dann, sich von jener Neigung frei zu machen, die das Verhältniß der Einzelnen zur Kunstgeschichte einleitete, und eine wissenschaftliche Grundlage zu gewinnen. Nicht wird hiermit ein Verzicht geleistet auf die Freude an den vortrefflichsten Werken, vielmehr wird der Bereich, der uns unsern ästhetischen Genuß gewährte, vom kleinen Kreise anfänglicher Liebhaberei auf das ganze, weite Gebiet aller künstlerischen Erscheinungen ausgedehnt. Man lernt einsehen, daß nicht bloß die Werke vollendeter Kunst unsrer Beachtung und Hingebung werth sind, sondern daß auch diejenigen, welche weniger begabten Völkern oder barbarischen Zeiten angehören, uns Eigen-

schaften erschließen, an denen wir lernen und uns auch erfreuen. Wir verstehen, warum Das, was einst längst vergangenen Menschen schön und göttlich erschien, solche Auszeichnung erhielt, und indem wir uns dem Gegenstande und den Bedingungen seiner Entstehung hingeben, erkennen wir verborgene, keimende oder sich entfaltende Spuren der Schönheit. So wird uns an unvollkommenen und scheinbar unschönen Werken der Kunst doch ein großer ästhetischer Genuß zu Theil, der darum Nichts an unmittelbarer Innerlichkeit und warmer Empfindung verloren hat, wenn wir auch durch Anwendung wissenschaftlicher Grundsätze erst zu demselben gelangten. Auf solchem Wege reift der Einzelne endlich jenem Standpunkte entgegen, wo er bei der ästhetischen und geschichtlichen Betrachtung des einzelnen Kunstwerkes jedes Mal vermag, sich gleichsam gänzlich zu objectiviren und in den Gegenstand zu verwandeln. Nur auf solche Weise kann das Kunstwerk richtig seinem eigenen Wesen gemäß verstanden und beurtheilt werden. Aus der Summe derartig an den einzelnen Denkmälern gewonnener Erfahrungen baut sich eine Erkenntniß kleinerer und größerer Gruppen zusammen, die sich dann durch Beachtung der geschichtlichen Reihenfolge zu einer nahezu umfassenden Einsicht in den großen und allgemeinen Entwickelungsgang der Kunst erweitern kann.

Dies ist der Punkt wo die Kunstgeschichte, welche nur möglich war, indem sie sich an die allgemeine Geschichte anlehnte, den Zoll der Dankbarkeit entrichtet und Belehrung in die Weltgeschichte zurückträgt. Denn sie ist in der Lage, dadurch, daß sie die Denkmäler der verschiedenen Völker und Zeiten aufsucht und sie verstehen lehrt, auf eine unvergleichliche Weise Geist und Bildung jener Völker zu veranschaulichen, und so zum Verständniß von deren Auftreten oder Nachwirken in der Geschichte erheblich beizutragen. Ja es giebt Völker, die wir fast nur aus ihren Kunstdenkmälern kennen, andere, für deren Kenntniß die Kunstdenkmäler weitaus in erster Reihe stehen.

So erfüllt sich die Aufgabe der Kunstgeschichte; da, wo sie bei ihrem Ausgange Hülfe suchen mußte, kehrt sie Hülfe gebend zurück, — und von der thatsächlichen Grundlage der Denkmäler ausgehend, bringt sie endlich zur Erkenntniß allgemeiner Gesetze vor. Soviel auch bereits auf kunstgeschichtlichem Gebiete Bedeutendes und Vortreffliches geschehen ist, so

wäre es doch der Wahrheit entgegen, wollte man behaupten, der Erfüllung dieser Aufgabe nahe zu sein. Ja, betrachtet man die gewonnenen Ergebnisse gegenüber der großen Unsicherheit in so vielen einzelnen Fällen, und berücksichtigt man gegenüber der exacten Methode anderer Wissenschaften die der Kunstgeschichte sich darbietenden Schwierigkeiten, wie sie in der über den Erdkreis zerstreuten Lage der Denkmäler und in der sehr ungleichen ästhetischen Fähigkeit des Menschen beruhen, so wird man vielmehr zugeben müssen, daß diese Wissenschaft noch nicht sehr viel über ihre Anfänge hinaus gediehen ist. Einzelne Perioden sind zwar ungleich weiter vorgeschritten als andere, dafür aber liegen wieder andere in um so tieferem Dunkel, so daß im Durchschnitt noch ungleich mehr zu thun übrig bleibt, als bisher erreicht wurde. Allein wie nothwendig und werthvoll auch die sichere Feststellung möglichst vieler einzelner Thatsachen ist, so steht doch der Werth einer auf echten historischen und philosophischen Grundsätzen beruhenden Methode wohl noch höher. Und zur Gewinnung einer solchen Methode, die nicht nur in der Theorie besteht, sondern die sich auch vornehmlich gegenüber den Denkmälern und den Thatsachen der Geschichte bewährt, wird es wesentlich beitragen, wenn erfolgreiche Bemühungen zur Ermittelung allgemeiner Gesetze sowohl an einzelnen Theilen der Kunstgeschichte, wie auch an gewissen Gruppen von Denkmälern geübt werden. Im ersteren Falle handelt es sich um vergleichende Betrachtungen kunstgeschichtlicher und weltgeschichtlicher Ergebnisse in Rücksicht auf bestimmte Völker und Zeiten, oder um Betrachtung größerer Abschnitte der Kunstgeschichte in Rücksicht auf allgemeine Gesichtspunkte; — im zweiten Falle aber handelt es sich um die vergleichende Betrachtung nahe verwandter Denkmäler in Rücksicht auf die Entwickelung ihrer Gegenstände wie ihrer Kunstformen. Während man jenes Geschäft mehr zu einer Philosophie der Kunstgeschichte rechnen muß, könnte man diesem Verfahren wohl den Namen einer *vergleichenden Kunstgeschichte* geben.

Ich will mich über den Begriff, welchen ich mit diesem Worte der vergleichenden Kunstgeschichte verbinde, näher aussprechen. Es giebt in dem großen Reiche der künstlerischen Denkmäler gewisse Gruppen von Werken, denen sämmtlich ein und derselbe Gegenstand gemein ist, die aber von verschiedenen Meistern zu verschiedenen Zeiten und unter veränderten

Bedingungen gemacht wurden. Verfolgt man nun, von den früheſten Darſtellungen eines ſolchen Gegenſtandes an, die allgemeine geiſtige Behandlung deſſelben und die nach und nach erreichte Befreiung der Form von anfänglichen Unvollkommenheiten und Schwächen, ſo nimmt man wahr, auf welchen geſchichtlichen Vorausſetzungen und nothwendigen Grundlagen allgemein bewunderte Werke der Kunſt beruhen. Und indem man dieſe Wahrnehmung macht, gewinnt man die Erkenntniß, daß ſolche Entwickelungen zu jeder Zeit nach beſtimmten allgemeinen Geſetzen erfolgen. Damit entfällt der Meinung von der Zufälligkeit künſtleriſcher Erſcheinungen, nicht bloß im Großen und Ganzen, ſondern auch im Einzelnen, jeder Halt, und die Forderung einer von nothwendigen hiſtoriſchen Bedingungen ausgehenden Betrachtung tritt unausweichlich heran. Wenn hiermit alſo eine Erklärung des einzelnen Denkmales nach Inhalt und Form auf Grund ſeiner geſchichtlichen Stellung verbunden ſein muß, ſo iſt doch dadurch keineswegs eine von ſolchen Vorausſetzungen freie Kritik ſeines Schönheitsgrades nach dem Maßſtabe höchſter Vollendung ausgeſchloſſen. Im Gegentheil, indem wir dieſen anlegen, lernen wir den etwaigen Abſtand kennen, in dem die jeweilige Kunſt eines Zeitalters oder Volkes von der, nach menſchlicher Weiſe zu reden, unbedingten Vollkommenheit ſich befindet.

Es iſt nicht meine Abſicht hier auf eine Darlegung ſolcher allgemeinen Geſetze einzugehen, da ich gerade eine beſondere Unterſuchung in Bezug auf eine beſtimmte Denkmäler-Reihe machen will. Im vierten und fünften Abſchnitte meines „Grundriſſes der bildenden Künſte“ habe ich über die Erſcheinungsformen und die Entwickelungsſtufen der Kunſt einige kurze Bemerkungen allgemeiner Art verſucht, und in meinem „Cornelius“ einiges Allgemeine über die Darſtellung des jüngſten Gerichtes gegeben, ſo daß ich im Hinweis auf dieſe Dinge wohl behaupten darf, es habe mich der vorliegende Gegenſtand, ſeinem Principe nach, ſeit Jahren beſchäftigt. Als Beiſpiele geeigneter Gegenſtände, die man in mehr oder weniger großen Reihen von Denkmälern beobachten kann, führe ich, als eine kleine Auswahl aus der erheblichen Menge, die folgenden an: Im Bereiche der griechiſchen Kunſt, die Entwickelung der Typen faſt aller Götterideale, im Allgemeinen die Gegenſtände der klaſſiſchen Kunſtmythologie; Gruppen von Vaſengemälden deſſelben Gegenſtandes u. A., — im Bereiche der

christlichen Kunst außer dem erwähnten vorzüglichen Beispiele des jüngsten Gerichtes die Christusbilder, — die Madonnen nach ihren verschiedenen Arten und Gattungen, — die Madonna mit dem Kinde auf dem Schooße der heil. Anna, — die heil. Familie, — die Verklärung Christi auf Tabor, — überhaupt die bedeutenderen Scenen im Leben Jesu und der Maria; — im Bereiche der Baukunst ist vielleicht kaum ein anziehenderes und lehrreicheres Beispiel zu finden, als die Verbindung von Säule und Bogen innerhalb einer monumentalen Architektur. Man würde beim sorgfältigen Durchgehen dieses letzteren Falles einsehen, welch problematischer Natur eine solche Verbindung zweier ihrem künstlerischen Wesen nach nicht für einander bestimmten Theile ist, wie sehr jedoch das praktische Bedürfniß solche Verbindung fordern kann, und wie der menschliche Erfindungsgeist seit 2000 Jahren an diesem Gegenstande gearbeitet hat, ohne eine vollkommen ästhetisch befriedigende Lösung erreicht zu haben. Bei der Vergleichung einzelner Figuren, besonders plastischer Art, wird es vornehmlich darauf ankommen, daß die schrittweise Gewinnung des betreffenden Typus aus rohen Anfängen heraus zur Vollendung, und das allmählige Sinken erkannt werde, in welchem er sich von der Höhe der Vollendung zu innerer Armuth und anspruchsvoller Form bewegte. Dieselbe Erfahrung ist zwar auch an figurenreichen Compositionen der Malerei zu machen, allein diese bieten zugleich einen Gegenstand meist bedeutenden, einheitlich zusammengesetzten Inhaltes, und eine ebenso zu einheitlicher Composition aus einzelnen Figuren zusammengesetzte Form. So kann man an geeigneten größeren Darstellungen der Malerei das erste Auftreten, das allmählige Bearbeiten und Runden von Gedanken beobachten, bis diese zuletzt in voller Klarheit entwickelt und ausgedrückt werden; und ebenso beobachtet man die schüchternen und unbeholfenen Anfänge der Form, in denen zuerst solch ein Gedanke ausgesprochen wurde, und weiter von Stufe zu Stufe die Uebergänge bis zur vollendeten Form, die dem Inhalte ganz entspricht, dann aber wieder abwärts das Uebergreifen der Form über den vernachlässigten Gedanken. Vom Geistigen geht alle Mal die Entwickelung aus und im mühevollen Streben, diesem Geistigen die vollkommen deckende Form zu gewinnen, wird endlich die Höhe der Vollendung erreicht. Doch nun ist jener Trieb nach der möglichst vollkommenen Gestaltung eben jenes

Geistigen befriedigt, er ist gleichsam gegenstandslos geworden, und die weitere Darstellung desselben Gegenstandes findet keine inneren Schwierigkeiten mehr; das Interesse des darstellenden Künstlers geht auf die Form über, und so erstirbt nach und nach unter der steigenden Formenhohlheit der geistige Gehalt und der schöpferische Gedanke. Indem man diesen Entwickelungsgang an dem bestimmten Beispiele einer besonderen Denkmäler-Reihe verfolgt, gewinnt man zugleich sichere Erfahrungen über diese oder jene Theile des künstlerischen Schaffens und Arbeitens; und da diese wiederum sich unter allgemeinen Gesichtspunkten betrachten lassen, so zeigen sich auch wieder Aussichten auf allgemeine Gesetze, die im Wesen der Kunst innigst beruhen. Nur die theoretisch vollkommen zu denkende Kenntniß allgemeiner Gesetze würde die Zufälligkeit und die Unzuverlässigkeit in der Beurtheilung der Denkmäler ausschließen, doch schon ihr relatives Vorhandensein wird zu einer sicheren historischen Methode leiten können. Man wird deshalb mit Eifer Gelegenheiten ergreifen, die unsere Einsicht in Bezug auf allgemeine Gesetze zu fördern im Stande sind, und man wird hierzu mit Vortheil die Beobachtung verschiedener Denkmäler, welche einen und denselben Gegenstand darstellen, anwenden. Da nun aber die Methode wiederum dieser Beobachtung im Vergleichen, der in ihrer geschichtlichen Reihenfolge geordneten, Denkmäler unter einander besteht, in Rücksicht auf Art und Grenzen des Gegenstandes, wie auf Gestaltung der Form, d. h. also in Bezug auf Auffassung, Darstellung und stylistische Behandlung des Gegenstandes, — so schien es mir nicht unschicklich für dies Verfahren den Namen der vergleichenden Kunstgeschichte einzuführen.

Ein günstiger Gegenstand für diesen Zweck ist nun die Darstellung des Abendmahles. Der Gedanke erscheint einfach, klar und bedeutend, die vorhandenen Denkmäler sind sehr zahlreich, und unter ihnen giebt das Meisterwerk des Leonardo gewissermaßen den Maßstab der Vollkommenheit für die rein ästhetische Beurtheilung aller anderen ab. Die geschichtliche Entwickelung zieht sich durch viele Jahrhunderte hindurch und bei der steten Beschäftigung der Kunst mit diesem Stoffe, gelingt es ihr, ihn von verschiedenen, besonders von zwei gleich bedeutenden, doch entgegengesetzten Seiten aufzufassen, und ebenso in mehreren Grundarten der Anordnung darzustellen. Dasjenige, was wir in unserem vorliegenden Falle von den

Denkmälern erfahren und an ihnen zeigen wollen, müssen wir aus ihnen selbst herauslesen; sie sind unsere Urkunden und die Bücher können uns, im Vergleich mit diesen Urkunden, nur Nachrichten zweiten Ranges bieten. Dennoch werden uns geschichtliche Mittheilungen sowie die Meinungen Andrer etwa über diese oder jene Sache nothwendig oder willkommen sein, und wir werden reiche Gelegenheit finden, auch die Unentbehrlichkeit der Fachliteratur für solche Untersuchungen zu bezeugen.

Ueberblickt man zunächst einmal die wichtigeren Denkmäler aus dem Abendmahlskreise nach Entstehungszeit und Heimath, so findet man sofort, daß die ungleich bedeutendsten toscanischen Ursprunges sind, und daß sie in die beiden Jahrhunderte des Aufschwunges der italienischen Kunst gehören. Um das Jahr 1300 begann die große und glanzvolle Periode der Wiedergeburt der italischen Nation und Dante, der göttliche Sänger, war gleichsam die Verkörperung aller in der Nation lebenden Kenntnisse und Talente, Ideale und Hoffnungen. Die Kunst sproßte in neuer Kraft empor, und während des ganzen Laufes des XIV. Jahrhunderts gestaltete sie sich zu neuen, lebensvollen Formen aus und zog eine erhebliche Reihe von bisher nie oder seltener dargestellten Gegenständen in ihren Kreis. Das jüngste Gericht mit der Hölle schloß sich sogar eng an Dante an, und bekundete deutlich, daß es der Hauptsache nach nicht unmittelbar aus einer älteren Tradition hervorgegangen war. Die neuen Gegenstände waren eben solche, die thatsächlich und real ausgestaltet sein wollen; da aber die christliche Kunst ihren Ausgang vom Symbolischen nahm, sich auch durch die ganze byzantinische Zeit mit Vorliebe in dieser Richtung und den von ihr ausgehenden Typen bewegte, so war es natürlich, daß sie sich anfangs von jenen Stoffen ferner hielt. Ganz entziehen konnte sie sich ihnen jedoch nicht, und vereinzelt brachte sie dieselben besonders an Kirchenportalen zur Anwendung. Auch fortlaufende Reihen von Darstellungen aus der Geschichte des alten und neuen Bundes nöthigten schon frühe zu einer mehr geschichtlich wirklichen Auffassung der Sache. Aber selbst an Dinge, die sich anscheinend gar nicht symbolisch darstellen lassen, ging die byzantinische Kunst mit ihrer symbolisirenden Neigung. Eines der merkwürdigsten Denkmäler in dieser Beziehung ist ohne Frage das Mosaik der Absis von S. Apollinare in Classe bei Ravenna, wo man die

Verklärung Christi auf Tabor ganz in symbolischen Formen zur Anschauung gebracht sieht. Der auflebende italienische Geist brach diese Fesseln, welche die Kunst inhaltlich und formal tödten mußten, und er drang hindurch allmählig bis zu vollkommener Freiheit, die ihre Gesetze nur aus dem Wesen der Sache nimmt. Neue Aufgaben stellte der gesteigerte religiöse Drang, der von steigendem Wohlstand der Städte begünstigt wurde. Und so kam ein frischer und lebendiger Geistesstrom im XIV. Jahrhundert in die Kunst.

Es kann nicht überraschen, daß die ungleich meisten und besten der Abendmahlsbilder in Toscana sich finden oder doch von toscanischen Künstlern gemalt wurden. Denn Toscana war es, wo alle geistigen Vorzüge des ganzen Italiens vorzugsweise sich zusammen fanden, wo unter der Gunst größter politischer Freiheit und im gewaltigen Drange kirchlicher Begeisterung so zahlreiche und mächtige Talente auftraten. In allen Richtungen der Kunst, der Poesie, der Philosophie schreitet zu jenen Zeiten Florenz und das ganze Toscana weit voran. Ein allgemeiner Aufschwung der Geister fand dort statt und der Kunst wurde im blühenden Thale des Arno eine Wiege bereitet. Wenn wir aus unsrem Deutschland nach Italien hinübergehen, so finden wir in Lugano, noch auf Schweizer Boden, ein Abendmahl von Bernardino Luini und in Mailand das große Werk des Leonardo da Vinci, außerdem aber in Oberitalien nur hie und da ganz vereinzelt eine beachtenswerthere Darstellung aus der älteren Kunst. Leonardo aber war Toscaner, und Luini hat augenfällig in engster Anlehnung an das große Vorbild dieses Meisters in S. Maria delle grazie gearbeitet. Hat man nun aber den Apennin überschritten und ist hinabgestiegen in die gesegneten Gefilde Toscana's, so erblickt man in Florenz ganze Reihen würdiger und vortrefflicher Darstellungen des Abendmahles. Einige andere Städte, wie Siena, Cortona, Rom, Padua treten für eine Gesammtbetrachtung der Entwickelung aller dieser Denkmäler mit dem einem oder anderen Werke ergänzend hinzu, allein immer finden wir, daß es im XIV und XV. Jahrhundert toscanische Künstler sind, die jene schufen. Deshalb darf ich mich in dieser Untersuchung der Hauptsache nach auf den bezeichneten Denkmälerkreis beschränken, doch werde ich nicht unterlassen, auf andere bedeutende Werke vergleichend hin-

zuweisen. Und in dieser Hinsicht wird es zunächst nöthig sein, einen Rückblick zu thun auf die Darstellung des Abendmahles in den Jahrhunderten des Mittelalters, um so desto besser die Erfolge der toscanischen Kunst würdigen zu können.

Wir finden, wenn wir die uns erhaltenen älteren Werke betrachten, in ihnen eine ganz bestimmte Auffassung traditionell ausgesprochen. Die durchgehende Eigenthümlichkeit besteht in der Aussonderung des Judas aus dem Kreise der übrigen Jünger und in seiner Einzelstellung in Bezug auf die Gesammtcomposition. Diese Anordnung beruht, wie es unzweifelhaft scheint, auf dem Gefühle, daß es unmöglich sei, dem Verräther des Herrn einen gleichen Platz wie den übrigen Genossen des Tisches einzuräumen. Man wollte den Elenden als das, was er innerlich war, sogleich mit Augen erkennen, und da es nicht im Wesen einer kindlichen Kunst liegen kann, dies durch den Ausdruck der Gestalten oder die dramatische Lebendigkeit der Handlung zu ereichen, so lag es nahe, den Judas als den Bösewicht auszustoßen und ihn in einen Gegensatz zum Heiland zu bringen. Nicht immer mit gleichem Glück hat man dies gethan, indem man oft alle innere Motivirung dem Schema einer äußerlichen Anordnung opferte. Ich werde einige der zugänglicheren und werthvolleren Beispiele von mittelalterlichen Darstellungen anführen, um so unmittelbar die Auffassung des Gegenstandes ins Klare zu setzen.

Im Domschatze zu Aachen wird ein Antependium aufbewahrt, welches aus 17 in Gold getriebenen Relieftafeln besteht, und das seinem künstlerischen Charakter nach ins X. Jahrhundert gehört. Dies letztere Urtheil stimmt mit der Ueberlieferung überein, welche das Werk auf die Zeit der Ottonen zurückführt. Auch scheint es außer allem Zweifel, daß dasselbe eine deutsche Arbeit ist. Die kleinen Tafeln stellen die Geschichte Jesu vom Einzuge in Jerusalem bis zur Auferstehung, den Weltheiland und die evangelischen Symbole, Maria und Michael dar. Unter den oberen Feldern befindet sich im zweiten, von links gerechnet, das Abendmahl.[1]) An einem halbkreis-

[1]) E. aus'm Weerth, Kunstdenkmäler des christl. Mittelalters in den Rheinlanden. Taf. 34. — Ein Gypsabguß im Museum zu Berlin: Gypssammlung XII. A. 95., — desgl.: im christlichen Museum der Universität daselbst. —

förmigen Tische, dessen gerade Seite jedoch vorn ist, sitzt links vor der Ecke auf erhöhtem Stuhle Christus, der allein durch einen Heiligenschein ausgezeichnet ist. Die elf Jünger sind an der krummen Seite so angeordnet, daß man neun Köpfe ganz, zwei nur theilweise sieht. Judas aber steht vorn in der Mitte. Mit der rechten Hand empfängt er den Bissen, die linke hält er sich an den Hinterkopf, als ob er erschrecke über die Veränderung, die mit ihm vorgeht, denn es heißt ausdrücklich: „nach dem Bissen fuhr der Satan in ihn.“[1]) Christus aber erhebt die linke Hand leise, als spräche er: „der ists, dem ich den Bissen eintauche und gebe.“[2]) Vor Christus steht der Kelch und liegt ein Brod, auf dem ein Kreuz eingekerbt ist, und durch diese beiden Symbole wird der Beschauer an das Sakrament und seine Einsetzung erinnert. Diese Andeutung aber tritt künstlerisch gegen den eigentlichen Gedanken der Composition ganz zurück, der aufs Deutlichste die Ankündigung des Verrathes nach dem Texte beim Johannes ausspricht. Durch die Klarheit dieses Gedankens und die vortrefflichen künstlerischen Motive in den beiden Gestalten des Christus und des Judas zeichnet sich dies Werk, dessen Ausführung immerhin noch eine sehr rohe ist, aus.

Wenn man in der Gesundheit dieses Gedankens die Kraft deutschen Geistes erkennen darf, so kann man in einem etwas späteren byzantinischen Denkmale die ganze conventionelle Schwäche dieser Kunst wahrnehmen. Unter den Wandmalereien im sogenannten Tempel des Bacchus, als christliche Kirche S. Urbano genannt, der oberhalb der Grotte der Egeria und des Thales Caffarella in der Campagna von Rom liegt, befindet sich auch ein Abendmahl. Zwar sind diese im Jahr 1011 ausgeführten und unter Urban VIII. stark übermalten Bilder[3]) gegenwärtig in so traurigem Zustande, daß man nur geringe Theile deutlich erkennen kann. Allein Agincourt[4]) theilt aus ihnen eine Folge der Bilder aus dem Leben Jesu mit, und unter diesen ist auch das Abendmahl enthalten. Jedoch darf man den kleinen Umrißstich nur mit großer Vorsicht auf-

[1]) Johannes XIII. 27.

[2]) Ebenda, 26.

[3]) Platner und Urlichs, Beschreibung Rom's. Stuttgart, 1845. S. 352. —

[4]) Pointure. T. XCX. Diese Stiche sind wohl jedenfalls mit Benutzung der alten Copien dieser Wandmalereien gefertigt, welche in der Barberini'schen Bibliothek zu Rom aufbewahrt werden.

nehmen, denn außer dem bedenklichen Umstande, daß, wie es scheint, 14 Köpfe angegeben sind, für die man eine Erklärung in dem Umriß selbst nicht finden könnte, ist auch die Haltung des Judas in hohem Grade auffallend. Er liegt nemlich in kleiner Mißgestalt vor der Vorderseite des Tisches am Boden, den Oberkörper emporrichtend und die rechte Hand gegen Christus ausstreckend, der durch seine Bewegung ihm entgegenkommt. Ich halte es nicht für möglich, bei dem Zustande dieses Denkmales und der Ungenauigkeit des kleinen Stiches, bestimmte Schlüsse zu ziehen, aber soviel scheint ganz sicher zu sein, daß der künstlerische Gedanke dieses Werkes nicht klar und deutlich ist. Es scheinen geheimnißvolle Hintergedanken und symbolisirende Neigungen den Künstler geleitet zu haben, deren Vorhandensein und Wirken überhaupt in Bezug auf das Abendmahl wahrzunehmen, wir noch oft Gelegenheit haben werden.

Ein berühmtes Denkmal, das man gleichzeitig mit den Malereien von S. Urbano in den Anfang des XI. Jahrhunderts setzt, wird uns hierzu sogleich einen Beweis liefern. Es ist das Thürrelief von St. Germain des près zu Paris.[1]) Wir begegnen hier schon dem langen Tische mit einem herabhängenden faltenreichen Tischtuche, der später für das Abendmahl so bezeichnend wurde. Christus sitzt in der Mitte, Johannes, zu seiner Rechten sitzend, liegt sehr ungeschickt mit dem Kopfe vor der Brust des Herrn horizontal gradezu auf dem Tische, und es ist hier sogleich in Bezug auf diese, in ähnlicher Art oft wiederkehrende Anordnung zu bemerken, daß man im Mittelalter die, auf die morgenländische Sitte des Liegens am Tische sich stützenden Worte „der zu Tische lag an dem Busen Jesu“ (Vulgata: „recumbens in sinu Jesu“) nicht mehr verstand. Der Künstler ließ den Johannes am Tische sitzen und zugleich am Busen Jesu liegen. Die übrigen zweimal fünf Jünger, zu den Seiten dieser Mittelgruppe drücken durch entschiedene Hand- und Kopfbewegungen ihr Staunen und Entsetzen aus, und zwar lebendiger, als wir dies bei mehreren späteren Italienern antreffen werden. Christus hält die rechte Hand, — die linke sieht man nicht, — vor der Brust mit ausgestrecktem Zeigefinger, als spräche er, und zwar offenbar die Ankündigung des Verrathes: „Einer

[1]) Abgeb. u. a. bei Agincourt, Sculpture. T. XXIX.

unter euch wird mich verrathen!“[1]) Allein die Gestalt des Judas ist für eine thatsächliche Erklärung sehr unverständlich. In langgestreckt knieender Stellung ist er vor dem Tische angeordnet, er schaut nach oben und hält in dem ausgestreckten linken Arm einen großen Kelch, der sich so unmittelbar vor dem Heilande befindet. Man könnte vielleicht einen Augenblick versucht sein, die im Texte der Vulgata vorkommenden Ausdrücke „accipiens calicem“ und „accepto calice“ mit der Deutung des Empfangens des dargereichten Kelches in Beziehung zu bringen, und die Erklärung vorschlagen, daß der alte Künstler das Wort des Textes buchstäblich genommen und den Kelch in dieser Weise angebracht habe, damit Christus ihn annehmen könne. In obigem Texte jedoch heißt es „indem“ oder „nachdem“ er den Kelch genommen u. s. w., in unserer Darstellung aber verhält sich Jesus dem Kelche gegenüber ganz passiv; er nimmt ihn nicht an und hat ihn nicht angenommen. Auch möchte sehr zweifelhaft sein, ob der alte Künstler, der ums Jahr 1000 zu Paris arbeitete, in der Bedeutung des Wortes accipere den Unterschied von „nehmen“ und „annehmen“ zu machen im Stande war, zumal der Begriff des „annehmens“ mit dem Dogma der Einsetzung des Meßopfers im Widerspruch stehen würde. Wenn man trotzdem bei dem Meister dieses Werkes jenen bedenklichen Rückgang auf das Textwort vermuthen will, wie soll dann die Passivität Jesu erklärt werden? Und wie kommt Judas dazu, diesen Kelch dem Herrn zu reichen? Wie kann man annehmen, daß der Kelch der Erlösung und des Heils dem Herrn durch die Hände seines Verräthers dargegeben werde? Nichts scheint der religiös-kirchlichen Anschauungsweise des Mittelalters mehr zu widersprechen, und man wird sofort einen Deutungsversuch fallen lassen müssen, der mehr auf einer abstract strengen Worterklärung des Textes, als auf freier Anschauung des Kunstwerkes beruhen würde. Es scheint, so sehr man sich auch bemüht, ganz unmöglich, diesen Kelch auf das Abendmahl zu deuten und so einen natürlichen, inneren Zusammenhang der Scene zu gewinnen. Man ist vielmehr gezwungen, ihn symbolisch als den Kelch des Leidens aufzufassen, den der Verräther seinem Meister bereitet hat und in Bezug auf welchen Christus am Oel-

[1]) Matthäus, XXVI. 21.

berg, wohin er sich sofort nach Beendigung dieses Mahles begab, die Worte spricht: „Mein Vater ist's möglich, so gehe dieser Kelch von mir vorüber.“[1]) Es ist dies an sich betrachtet ein guter Gedanke und man muß ihn selbst für die Kunst gelten lassen, wenn man es mit einer symbolischen Auffassung zu thun hat. Man darf aber behaupten, daß trotzdem und vielleicht gerade aus diesem Grunde in unserem Denkmale innerlich vom Abendmahle eigentlich nichts geblieben sei; nur ein äußeres Schema und das Staunen der Jünger entsprechen der Scene, während der eigentliche geistige Inhalt, Jesus nemlich am tragischen Wendepunkte seines Lebens, symbolisch dadurch ausgedrückt ist, daß der verrätherische Jünger ihm den Kelch seiner Leiden hinhält. Derselbe geistige Inhalt, doch auf natürliche Weise ausgestaltet, kehrt in Leonardo's Abendmahl wieder.

Auch auf der Christussäule[2]) in Hildesheim befindet sich eine Abendmahls-Darstellung, allein in solcher Höhe vom Auge, daß man bei der Kleinheit der Figuren nicht Alles ganz genau erkennen kann. Nur soviel ist sichtbar, daß Fußwaschung und Abendmahl in Eine Darstellung zusammengezogen sind, und daß jene zur Hauptsache geworden ist. Die Christussäule ist mit einem spiralförmigen Reliefstreifen umwunden, dessen Darstellungen unten mit der Taufe beginnen und oben in dem, seit 1650 entfernten, Kreuze endigten. Sie ist aus Erz gearbeitet und im Jahr 1022 geweiht. Wir wollten dies Denkmal nicht übergehen, einmal seiner Berühmtheit wegen und zum andern wegen der eigenthümlichen, wohl zunächst an den Text des Johannes sich anlehnenden Zusammenziehung des Abendmahles und der Fußwaschung, auf die wir nochmals zurückkommen werden.

Ein Mosaik aus S. Marco in Venedig möchten wir ebenfalls nicht unerwähnt lassen, hauptsächlich wegen der großen kunstgeschichtlichen Bedeutung der ältern musivischen Bilder dieser Kirche. Am Gurtbogen links von der Kuppel des Presbyteriums ist dasselbe[3]) angebracht, allein in seiner Auffassung entfernt es sich offenbar ganz vom Thatsächlichen und

---

[1]) Matthäus, XXVI. 39.

[2]) Kratz. Dom zu H. II. — J. H. Müller, Beiträge u. s. w., Taf. 14. — Abguß im Museum zu Berlin; Gypssammlung XII. A. 113.

[3]) Abgebildet bei Kreutz, la Basilica di S. Marco in Venezia.

geht ins Ceremonienbild über. An der Hinterseite des Tisches sitzen zehn Jünger, links auf erhöhtem Stuhle Christus und an dessen linker Seite Johannes, rechts dem Christus entsprechend, ebenfalls erhöht Judas. Tisch und Gestühl sind reichlich verziert. Eine Handlung oder eine Beziehung zwischen den beiden Hauptfiguren ist nicht erkennbar, und man muß zugestehen, daß es dem Künstler nur darum zu thun war, den Heiland und seinen Verräther in ausgezeichneter Weise, doch passiv, einander gegenüber zu setzen. Der eigentliche Inhalt ist ganz zurückgedrängt und die Situation in einer ceremoniellen Anordnung, ohne wahres Leben hingestellt. Man erkennt hierin die ganze geistige Schwäche der byzantinischen Kunst. Die Entstehung dieses Abendmahles wird in die Zeit um das Jahr 1100 zu setzen sein.

Ein anderes Mosaik gehört dem Dome zu Monreale[1]) an, der von 1170 bis 76 unter dem Normannen Wilhelm II. erbaut wurde. Unser Abendmahl befindet sich daselbst im Querschiff, links von der Absis. Wir sehen den halbrunden Tisch des Antependiums von Aachen hier wiederkehren; links an der vorderen Ecke sitzt auch hier Christus, doch in größerer Gestalt und allein unter allen mit dem Heiligenschein geschmückt. An seiner linken Seite ist Johannes und weiter an der Krümmung die übrigen zehn Jünger angeordnet. Statt daß aber bei jenem Werke der deutsche Meister durch einen gesunden und bedeutenden Gedanken die Handlung und den Vorgang deutlich hinstellte, hat der Byzantiner hier alle Handlung aufgegeben. Judas kniet vorn in der Mitte des Tisches und es wird sich nicht bestreiten lassen, daß diese Anordnung aller natürlichen und thatsächlichen Bedeutung baar ist. Dagegen scheint ihr die mystische Beziehung zu Grunde zu liegen, daß Christus, der erhaben und göttlich dargestellt wurde, auch den eigenen Verräther überwunden habe. Dem byzantinischen Geiste kam es nicht auf einfache Darstellung von Thatsachen an, vielmehr übertrug er seine Neigung, dogmatischen Geheimnissen bis in ihre feinsten Verborgenheiten, selbst mit Spitzfindigkeit und Sophisterei, nachzuspüren auch in die Kunst. Im Kleinsten sehen wir so sich das Wesen des Ganzen spiegeln, aber nicht blos auf byzantini-

[1]) Serra di Falco, Il Duomo di Monreale. T. 8.

scher Seite, sondern auch auf der deutschen. Hier blieb bei aller Ungelenkheit der Form die Bestimmtheit und Deutlichkeit des Gedankens die Hauptsache. Während die romanischen Nationen theils ganz unter byzantinischem Kunsteinflusse standen, theils doch dem von dort ausgehenden Mysticismus huldigten, — wie z. B. in dem besprochenen Relief von St. Germain des près, — hielt sich Deutschland selbstständig und blieb bei dem, schon im Aachener Antependium dargestellten Augenblicke der Hingabe des Bissens stehen. Allein nicht immer in der bedeutenden Weise wie auf diesem Denkmale wurde derselbe ausgesprochen.

Dem Mosaik von Monreale etwa gleichzeitig und ihm nahe verwandt ist das Abendmahl, eines der 72 Relieffelder, auf der berühmten ehernen Thür des Domes zu Benevent.[1]) Doch kniet Judas nicht vorn in der Mitte, sondern er sitzt rechts vor der Ecke des halbrunden Tisches etwas niedrig, während gegenüber links Christus einen erhöhten Platz hat. Irgend etwas Eigenes ist hier nicht ausgesprochen.

Auf dem schönen Schrein der sogen. vier großen Reliquien[2]) im Domschatze zu Aachen, welcher dem Uebergangsstyle und etwa dem Jahre 1225 angehört, ist auf einem der ziemlich quadratischen Felder des kleinen Daches ein Abendmahl angebracht. An der hintern Seite des Tisches steht Christus, und Johannes beugt sich zu seinem Herzen nieder; zu den Seiten dieser Gruppe sitzen je zwei Jünger und zwischen ihnen sieht man noch vier Köpfe. Die Uebrigen sind nur als Heiligenscheine angedeutet, während die sichtbaren Köpfe keine Heiligenscheine haben. Judas kniet in der Mitte der Vorderseite und Jesus steckt ihm mit der rechten Hand über den Tisch herüber den Bissen in den Mund. Der Künstler hat mit rechtem Nachdruck durch diese Anordnung die Worte betonen wollen: „dem ich den Bissen reiche, der ist's," und daß er es in einer kindlich-rohen Weise that, wird Niemand Wunder nehmen können. Immerhin aber erfreut die Bestimmtheit des Gedankens.

---

[1]) Ciampini, Monumenta vetera. Romae, 1699. II. 25 fl. Taf. 9. — Schnaase, Geschichte der bild. Künste VII. 596., wo auch die Hinweisung auf Schulz, Denkmäler in Unteritalien (Dresden 1860) gegeben ist.

[2]) E. aus'm Weerth, a. a. O. Taf. 36. 39. — Abguß im Museum zu Berlin, Gypssammlung XII. A. 83.

Das Museum zu Berlin bewahrt eine venetianische Tafel, die im „XIII. Jahrhundert nach byzantinischen Vorbildern“ und „in byzantinischer Malart“ [1]) ausgeführt wurde. Sie enthält auf 18 Abtheilungen das Leben Jesu von der Geburt bis zur Himmelfahrt und dann eine Madonna. Auf dem Abendmahl, das in dieser Reihe sich befindet, erblickt man wieder den halbrunden Tisch, doch dieses Mal hat Christus mit Johannes in der Mitte der hinteren runden Seite zwischen den Jüngern seinen Platz gefunden. Er hält den Kelch, dessen sakramentale Einsetzung augenfällig zur Anschauung gebracht werden sollte. Aber während wir hier einen bestimmten Gedanken und zwar einen neuen auftreten sehen, müssen wir doch eine Trübung desselben in der Vereinigung der Scene mit der Fußwaschung anerkennen. Vor dem links an der vorderen Ecke sitzenden Jünger erscheint nemlich noch einmal Christus, jenem die Füße waschend. Hinter ihm steht Judas — er allein ohne Heiligenschein — die Hand ausreckend und gen Himmel sehend, gleichsam als wolle er von dort Beistand zu seiner That erlangen. Während also die Zwölf nur einmal da sind, ist Christus zweimal eingeführt, und zwar in ganz verschiedenen Handlungen; ja, es sind streng genommen die drei Vorgänge der Fußwaschung, der Einsetzung und des Verrathes hier zu einem einzigen zusammengezogen. Dadurch vermengt sich alles und das Ganze erscheint mehr in der Eigenschaft einer gezeichneten Chronik als eines Kunstwerkes. Hiermit stimmt auch die Ausführung durchaus überein, die mäßig im Ausdruck, doch nicht ohne Empfindung gehalten ist. Immerhin aber bemerkt man durch die byzantinische Convention und ihr lebloses Ceremonien-Schema hindurch menschliches Gefühl und einen kräftigeren Geist sich andeuten. Man nimmt die ersten leisen Regungen des wieder erwachten italischen Genius wahr, der wenig später sich in Toscana schon auf eine so herrliche Weise offenbaren sollte.

Doch ehe wir diesen toscanischen Schöpfungen näher treten, wollen wir noch einmal nach Deutschland zurückgehen, obwohl die zwei kleinen Denkmäler, von denen die Rede sein soll, etwas jünger sind, als die ältesten toscanischen. Allein während diese letzteren eine neue Epoche ankün-

---

[1]) Waagen, Verz. der Gem. Sammlung. No. 1167. —

digen, stehen jene vollständig im eigentlichen Mittelalter und seinem Geiste. Es sind zwei Werke, die sich im Museum zu Berlin befinden; das eine ist eine Elfenbeinarbeit, das andere ein Gemälde.

Die Elfenbeinarbeit ist ein Diptychon[1]) mit sechs Scenen aus der Leidensgeschichte Jesu. Unter diesen kommt das Abendmahl vor, und zwar, seiner äußeren Anordnung nach, dem von St. Germain des près sehr ähnlich. Allein im künstlerischen Gedanken weicht es durchaus von diesem ab. Denn das Motiv des Bissens ist beibehalten, sowie in den bisher näher betrachteten deutschen Werken. Unsere Arbeit, die schon ins XIV. Jahrhundert gehört, geht aber noch einen Schritt weiter. Christus nemlich, indem er dem Judas den Bissen in den Mund steckt, erhebt segnend die rechte Hand, unter der Johannes liegt. Er weiht also so gleichsam sein Leiden und den Weg zu demselben. Und Judas, der vorn in der Mitte ganz tief hockt und fast im Tische drin steckt, greift, indem er den Bissen empfängt mit seiner rechten Hand von einer, auf dem Tisch stehenden, Schüssel einen Fisch herunter, womit offenbar eine symbolische Andeutung seiner That — in Beziehung auf die altchristliche Bedeutung des Fisches und das bekannte Buchstabenspiel des Wortes *IXΘYΣ* — gegeben werden sollte. Man nimmt, wenn sie sich auch nur symbolisch ausspricht, doch eine eigene geistige Thätigkeit und selbstständige neue Gedanken hier wahr. Zu den Seiten dieser Mittelgruppe sind dann hinter dem Tische die übrigen Jünger, von denen die beiden vorletzten auf jeder Seite den Kelch halten, angeordnet. Das Geistige, sowohl das rein thatsächlich Deutliche wie das Mystische, steht aber erheblich über der künstlerischen Fertigkeit. Denn wenn auch die Ausführung nicht gerade roh ist, so muß man sie doch handwerksmäßig nennen; der Ausdruck ist schwach und der Typus der Gesichter zeichnet sich unvortheilhaft durch besonders lange Nasen aus. Das Tischtuch ist faltig belebt, und die künstlerischen Absichten erscheinen überhaupt nicht geistlos, allein das Vermögen, das Können hält mit ihnen nicht gleichen Schritt.

Das Gemälde, demselben XIV. Jahrhundert angehörend, ist als

[1]) Kgl. Museen zu Berlin. Abtheil. der kleineren Kunstwerke. s. w. (Kunstkammer.) Invent. I. A. b. 13; — No. 874. — Dies Stück gehört der Sammlung seit 1694 an.

ein Werk des Meisters Wilhelm von Köln[1]) verzeichnet, doch ist diese Bezeichnung nicht ohne Widerspruch geblieben. Ich bin der Meinung, daß man mit voller Bestimmtheit nur behaupten kann, das Bild gehöre der kölnischen Schule zur Zeit des Meister Wilhelm an, daß man aber keine zwingenden Beweise hat, es diesem selbst zuzuschreiben. Die Erledigung dieser Frage gehört jedoch nicht zu unserer Aufgabe, und wir wollen sogleich uns zur Betrachtung des Abendmahles wenden, welches auf einem der 35 kleinen quadratischen Felder dargestellt ist, aus denen die Tafel besteht; diese Felderchen geben die Geschichte Jesu von der Verkündigung bis zum Weltgericht und dann die Stifter. Das zwölfte Feld enthält das Abendmahl. Christus mit Johannes nimmt die Mitte der hinteren Seite ein, dann sitzen hinten, an den Seiten und seitlich vorn die übrigen Jünger. Judas ohne Heiligenschein mit häßlichem Kopfe und im Profil sich zeigend, ist halb kniend vorn in der Mitte angebracht, und er empfängt von Jesus den Bissen. Das Staunen der Jünger zeigt sich vornehmlich in den Armbewegungen, während der Ausdruck der Gesichter noch schwach ist. Aber der dargestellte Augenblick ist ganz klar und bestimmt gegeben. Es ist immer wieder der Text beim Johannes: „der ists, dem ich den Bissen eintauche und gebe. Und er gab ihn dem Judas Simonis Ischarioth" — welchen wir als der ganzen Auffassung zu Grunde liegend erkennen müssen. Und die Wahl dieses Augenblicks wird nicht ohne Beziehung sein auf die Meldung, daß „nach dem Bissen der Satan in den Judas gefahren",[2]) und daß Judas also den Bissen, den Christus ihm reichte, „sich selbst zum Gerichte" gegessen habe.[3]) Auf diese Weise geben die deutschen Darstellungen des Abendmahles zugleich eine geheime Andeutung der Einsetzung des Sakramentes.

Diese wenigen Beispiele werden als eine vorbereitende Uebersicht zur besseren Betrachtung der toscanischen Denkmäler genügen. Man könnte sie leicht um eine große Zahl vermehren, denn im Zusammenhange mit den Darstellungen zur Lebens- und Leidensgeschichte Jesu tritt das Abend-

[1]) Kgl. Museen in Berlin: Gemäldegallerie No. 1224. — vergl. Waagen, Handbuch der deutschen und niederl. Malerschulen. I. 60. — Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. VI. 434.

[2]) Johannes XIII. 27.

[3]) I. Korinth. XI. 29.

mahl fast überall auch auf. In Stein und Elfenbein, Mosaik-, Tempera- und Miniatur-Malerei wurde es ausgeführt. Die von uns angezogenen Denkmäler, so wenig es ihrer auch sind, liefern im Verbindung mit allgemein bekannten Thatsachen, immerhin einige sichere Ergebnisse, die unserem weiteren Zwecke hier genügende Unterlage bieten.

Zunächst tritt die byzantinische Kunst auch auf dem Gebiete der Abendmahlsdarstellungen mit ihrem starren Schematismus auf; sie läßt die Handlung und den seelischen Ausdruck bei Seite und stellt das Abendmahl ganz vorwiegend als Ceremonienbild hin. Unter der Herrschaft ihrer Convention noch sehen wir während des XIII. Jahrhunderts in Italien doch schon die ersten leisen Regungen eines neuen, geistigen Lebens sich ankündigen. Das junge und zarte Wesen der italienischen Kunst pickt, so zu sagen, von Innen gegen die harte Schaale des Byzantinismus, welche den Keim seines Daseins umschloß. Größere Lebendigkeit macht sich in Frankreich geltend, doch nicht in gehöriger geistiger Klarheit, sondern vielmehr in der Hülle tief mystischer Andeutungen. Anders aber tritt Deutschland auf. Das Motiv mit dem Hinreichen des Bissens hält sich durchaus an die berichtete Thatsache, und es macht so den dargestellten Vorgang für den, mit der Leidensgeschichte Jesu Vertrauten in sich selbst ganz deutlich. Bei dieser sachlichen und gesunden Auffassung zeigen sich mancherlei kleine Abweichungen, die, wie das Aachener Antependium, theils in künstlerischer Beziehung sehr werthvoll, theils, wie das Berliner Diptychon, durch eine geistige, an Mystik streifende, Vertiefung sehr beachtenswerth sind. Es läßt sich nicht leugnen, daß das stets wiederkehrende Motiv, wo Jesus dem Judas den Bissen in den Mund steckt, etwas Kindlich-rohes in seinem Wesen und in seiner Darstellung hat, allein es beruht doch durchaus auf einer innigen, treuen Empfindung, und um dieser willen empfängt es sogar etwas Rührendes. In allen diesen deutschen Werken tritt ein freier, schlichter und lebendiger Geist uns entgegen, dessen Walten besonders gegenüber der byzantinischen Convention wahrhaft wohlthuend und hoffnungsreich erscheint: wohlthuend für uns als Deutsche, die der Anblick der freien und gesunden Kraft unserer Vorfahren mit Freude erfüllen muß; — und hoffnungsreich insofern, als in jenen Jahrhunderten seit der Völkerwanderung bis auf Dante, deutsches Blut und deutscher

Geist es waren, welche die tief entartete italische Nation mit neuen Lebenskräften sättigten. Diese dauernde Einwirkung deutscher Elemente zur Regenerirung Italiens bedingt und zeitigt dann die Wiedergeburt dieses Landes, und die ersten unsterblichen Früchte des wiedererwachten nationalen Daseins bringt Toscana in Dante und Giotto. Wir rücken so mit einer gewissen inneren Nothwendigkeit jetzt zur Betrachtung der toscanischen Denkmäler vor, und wir wollen nunmehr in diese Untersuchung eingehen.

Die Entstehungsjahre der frühesten uns erhaltenen Darstellungen des Abendmahles in der toscanischen Kunst sind nicht durchweg genau zu bestimmen, insofern nemlich, um danach festsetzen zu können, dies sei das älteste Werk, jenes das zweite und so fort. Ich beginne deshalb mit einem sicher beglaubigten Gemälde, dessen einfach naive Darstellung ihm eine hohe Ursprünglichkeit zuweist. Es ist die berühmte Tafel des Duccio del Buoninsegna im Dome zu Siena. Auf beiden Seiten bemalt, zeigte sie vorn die thronende Madonna mit Heiligen und auf der Rückseite in 26 kleinen Feldern die Geschichte Jesu. Die Inschrift lautet:

> Mater. sancta. Dei. sis. caussa. senis. requiei. sis. Ducio. vita. te. quia. depinxit. ita.

Diese Tafel war am 9. October 1308 beim Künstler bestellt worden und nach ihrer Vollendung ward sie, ähnlich wie das Madonnenbild des Cimabue in S. Maria Novella zu Florenz, mit großer Feierlichkeit am 9. Juni 1311 vom Hause des Duccio in den Dom übergeführt. Sie ist auf Goldgrund, reich und dauerhaft gemalt, und daraus erklären sich die erheblichen Kosten derselben, die nach alten, noch nicht herausgegebenen Annalen, — welche dem Francesco Piccolomini, späteren Papst Pius III., zugeschrieben werden, — auf 2000, nach anderen Ueberlieferungen aber auf 3000 Goldgulden angegeben werden.[1]) Dies hervorragende Werk, für die sienesische Kunst von gleicher Bedeutung wie die Madonna dell' arena zu Padua für die floren-

[1]) Vasari, Vite etc. Ediz. Le Monnier. Firenze 1846. II. 166. — Siena e il suo territorio. Edit. Lazzeri. Siena. 1862. 165. — G. Milanesi. Doc. Sen. I. 166 ff. — Die Passion des Duccio Buoninsegna. Nach Zeichnungen von F. v. Rhoden, gest. von B. Bartoccini; herausgegeben von Emil Braun. Rom 1848. Tafel 2. — Die Altartafel ist jetzt, in zwei Tafeln gesägt, im Dome von Siena aufgestellt, so daß Rück- und Vorderseite getrennt sind. —

Zu S. 20.

DUCCIO DEL BUONINSEGNA.

(Original im Dome zu Siena.)

tinische, zeigt schon eine entschiedene und bedeutende Lossagung von der Convention des Byzantinismus und namentlich ein sehr glückliches Vorschreiten zu individueller Lebendigkeit. An die ausgezeichnete Anordnung und die allgemeinen Vorzüge der ganzen Tafel dürfen wir aber kaum erinnern. Das Abendmahl hat in dieser Folge auch seine Stelle erhalten, und wir wollen dies nun näher betrachten.

In einem einfachen, sehr kleinen Gemache haben zu den Seiten des Tisches die 13 Personen Platz genommen. Christus sitzt als die Hauptfigur an der hintern Seite des Tisches, an seiner Linken ruht Johannes, und rechts und links von dieser Gruppe sind je drei Jünger angeordnet. Auf der vorderen Bank sitzen mit dem Rücken nach Außen, doch ins Profil gedreht, die fünf übrigen Jünger, und zwar so, daß dem Christus gegenüber ein Zwischenraum offen bleibt, von welchem rechts, der Seite des Johannes gegenüber drei, links zwei Jünger sich befinden. Die Schmalseiten des Tisches, welche schräg gegen den Bildrand stoßen, sind unbesetzt geblieben. Diese Anordnung beruht offenbar auf der einfachsten Vorstellung, wie das Mahl in Wirklichkeit gewesen sein könne, ein künstlerisch bedeutender Gedanke ist in ihr noch nicht niedergelegt. Und ähnlich verhält es sich auch mit der dramatischen Deutlichkeit der dargestellten Scene. Ganz im Innern dieser Gestalten hat das verhängnißvolle Wort Christi gewirkt, und in den Gesichtern allein zeigt sich diese Wirkung als Trauer und Schmerz. Nur bei Einem erkennen wir zwischen diesen Empfindungen einen Anflug von Zorn, in welchem das feste Auge auf einen Anderen der Tischgenossen gerichtet ist. Es ist anscheinend trotz des etwas abweichenden Typus Petrus, der entrüstet auf den Judas blickt, und da wir bemerken, daß auch Christus dieselbe Figur anschaut, so zweifeln wir nicht mehr, daß diese der Judas sei. Denn wir durften zweifeln, da er äußerlich durch Nichts sich ankündigt. In der nemlichen Stellung und Haltung, wie die andern auch, sitzt er zwischen ihnen, kaum daß in seinen Augen ein Zug der Bösartigkeit liegt. Aber dadurch, daß Christus und Petrus und auch noch sein Tischnachbar zur Rechten ihre Blicke auf ihn richten, beseitigt sich jedes Bedenken, ob dieser oder etwa gar ein anderer der Judas sei. Die naive Befangenheit, in welcher die Handlung sich ausspricht, ist wahrhaft rührend, obwohl wir uns gestehen müssen, sie sei so groß, daß sie nicht

einmal zur vollen Deutlichkeit der dargestellten Scene vorgedrungen ist. Es ist keinerlei Zeichen gegeben auf diesem Bilde, welches den Augenblick mit einer Stelle der biblischen Texte in unzweideutige Beziehung brächte. Jesus hält allerdings in der vorgestreckt auf dem Tisch ruhenden Hand einen Bissen, aber er reicht ihn dem Judas nicht, wie er es, ähnlich den älteren deutschen Werken, thun müßte, wenn man die nur beim Johannes vorkommende Stelle: „der ists, dem ich den Bissen eintauche und gebe" mit der vorliegenden Darstellung in Beziehung bringen könnte. Und Petrus hält zudem den Bissen ebenso, andere aber auch führen ihre Bissen zum Munde, oder halten einen Becher; einer schneidet sogar Brod, so daß es scheint, diese Dinge sollten doch nur den Zustand des Mahles, des Essens und Trinkens, anzeigen. Darnach, daß Petrus den Judas so scharf ansieht, und ein andrer Jünger, der zweite zur Rechten Jesu, im liebevollsten Mitleid sein Auge auf dem Verrathenen ruhen läßt, muß man annehmen, daß das Wort: wer ihn verrathen würde, schon gefallen ist, aber die Wirkung dieses Wortes auf die Gemüther der Jünger ist noch nicht zum dramatischen Ausdruck gelangt, so daß wir es aus der Erscheinung lesen könnten. Das Ganze ist wesentlich noch Situation, und der Ausdruck beschränkt sich auf die Andeutung der Stimmung in den zur Individualisirung stark sich neigenden Köpfen. Hiermit aber war einem so tiefen und reichen Gegenstande gegenüber schon ein erheblicher Erfolg errungen. Eine wohl gegründete, später oft wiederholte Anordnung war hingestellt, und es war schon viel geschehen, um die eigentliche Handlung im Ausdruck der Jünger sich wider spiegeln zu lassen. Allein so bedeutend und groß dieser Schritt war, so war er doch immer nur ein erster Schritt. Wir möchten in diesem Werke noch mehr vermissen, als wir darin finden, wenn wir es an sich als die Darstellung des Abendmahles überhaupt betrachten wollen. Allein im richtigen geschichtlichen Zusammenhange beurtheilt, werden wir nur den großen Erfolg bewundern, den ein Künstler erreichte, der im Kampfe mit den conventionellen Formen und hohlgewordenen Typen des Byzantinismus vor Allem nach dem Ausdruck von Seele und Leben wieder strebte. Deshalb legt er solchen Nachdruck auf die Individualität, auf die Stimmung. Und während in Bezug auf die letztere Schmerz und Trauer fast allgemein durch alle Köpfe gehen, hat Duccio es doch erreicht in

Bezug auf jene jedem Kopf seine besondere Form und seinen Charakter zu geben. Aber die Stimmungen sprechen sich auf diesen Gesichtern noch bescheiden und mild aus; es ist als sähen wir eine Knospe, durch deren grüne Hülle hie und da erst ein farbiges Blättchen der Blüthe sich ankündigt. Doch diese Bescheidenheit des Ausdrucks einer tiefen Empfindung ist gerade das Rührende und Schöne. Es ist fast, als hätte die Seele sich nicht völlig aussprechen wollen, aus Scheu an der Heiligkeit und Lauterkeit ihres inneren Besitzes ja nicht zu verlieren. Deshalb aber ruht der ästhetische Reiz solch eines Werkes nicht im dramatischen, sondern im lyrischen Interesse, das es uns einflößt. Indem wir jedoch beachten, daß der Gegenstand einer dramatischen Entfaltung sehr entgegen kommt, können wir in der lyrischen Beschränkung desselben nicht die Grenze seiner Darstellung überhaupt anerkennen. Und wir sehen bei aller Würdigung des Duccio'schen Werkes und bei der reinsten Freude, die wir an ihm haben, doch so den Weg einer möglichen Entwickelung zu weiterer und reiferer Vervollkommnung offen.

Ein Werk, welches mit diesem des Duccio zu Siena gleichzeitig oder etwas später oder früher zu setzen ist, ist uns in der Madonna dell' arena zu Padua, dem schon erwähnten monumentalen Gegenstück zu jener sienesischen Tafel, erhalten. Im Jahre 1306 begann dort Giotto aus Vespignano bei Florenz für die Familie der Scrovegni jene berühmten Fresken, die bis heute Gegenstand der Bewunderung und des Studiums ernsterer Kunstfreunde und Künstler geblieben sind. Sie stellen in zahlreichen Bildern die Geschichte der Maria und Jesu dar, dann personificirende Gestalten und das jüngste Gericht.[1]) In dieser Folge ist das Abendmahl nicht übergangen; es hat seine Stelle auf der Wand rechts vom Eintritt in der unteren Bilderreihe zwischen dem letzten und vorletzten Fenster gefunden.

Giotto's große Erfolge und geniale Eigenschaften, für die uns die Madonna dell' arena ein so unschätzbares Denkmal ist, sprechen sich nicht gerade vorzugsweise in dem Abendmahle aus. Ja, indem man es mit der

[1]) Vasari, a. a. O. I. 334. — Selvatico, Sulla Cappellina degli Scrovegni etc. Padova 1836.

Darstellung des Duccio vergleicht, möchte man meinen, es stehe in manchen Stücken dieser nicht unerheblich nach. Im Ganzen sind die Anordnungen beider Werke sehr ähnlich, fast gleich. Auch hier ist das kleine, doch schon architektonisch etwas verzierte Gemach; es ist derselbe in der Quere stehende Tisch und es sind wieder auf die Bank an seiner Vorderseite die fünf Jünger gesetzt. Aber während Duccio sie ins Profil drehte, und ihnen die Heiligenscheine, damit diese den Tisch nicht bedeckten, vorenthielt, hat Giotto sich um solche Rücksichten nicht bekümmert. Vier dieser Jünger kehren uns den vollen Rücken zu und nur bei dreien hat er durch eine leise Wendung des Kopfes etwas vom Gesicht blicken lassen. Auch haben sie alle ihre Heiligenscheine. In diesen feineren Zügen und in lebensvollerer Behandlung der Gewänder überflügelt hier Duccio den Giotto offenbar. Allein in allen anderen wesentlichen Stücken behauptet der große Meister von Vespignano auch hier entschieden den Vorrang. Die Anordnung rundet sich bei ihm insofern schöner, als er auch an der hinteren Seite des Tisches nur fünf Jünger setzte, Christus dagegen und noch einen Jünger links an die obere Schmalseite, doch so daß sich zwischen Christus und dem an der Hinterseite zunächst sitzenden Petrus noch Johannes einschiebt, der auch hier trauernd an des Meisters Busen ruht. Zwar ist bei dieser Anordnung die Hauptfigur aus der Mitte gerückt und man kann hierin vielleicht eine Beeinträchtigung derselben finden, allein die Gesammtfolge der Gestalten giebt sich hier doch auf natürlichere und innigere Weise zusammen als bei Duccio. Auch die Köpfe, obwohl sie mehr einem gemeinsamen Typus unterliegen als die Duccio's, sind doch ungleich kräftiger als diese gezeichnet. Das ist hier schon ein ganz andrer Zorn, mit dem Petrus den Judas anschaut, und es ist eine ungleich tiefere Trauer, die aus den Zügen des Johannes spricht. Es ist weniger Mannigfaltigkeit und Individualität der Gesichtsbildungen als bei Duccio, aber auch weniger Milde und Zurückhaltung, sondern vielmehr eine erhöhte thatsächliche Wahrheit der Stimmungen und eine männlichere Kraft. Vor Allem aber ist die dargestellte Handlung ohne alle Unbestimmtheit, klar und deutlich, gegeben. Judas der den Eckplatz vorn am linken Bildrande einnimmt und nur durch einen Jünger von Christus getrennt ist, taucht mit ihm die Hand in die Schüssel, und offenbart sich so als der Verräther. Die Textworte beim

Matthäus[1]) sind diese: „Und da sie saßen sprach er: Wahrlich ich sage euch, Einer unter euch wird mich verrathen. Und sie wurden sehr betrübt und hoben an, ein Jeglicher unter ihnen, und sagten zu ihm: Herr, bin ichs? Er antwortete und sprach: Der die Hand mit mir in die Schüssel tauchet wird mich verrathen". Diesen Augenblick hat der Künstler buchstäblich aufgefaßt, ohne an eine etwa mögliche, allgemeine Deutung der Worte: „Einer derer, die mit mir täglich essen und in dieselbe Schüssel langen" zu denken. Christus hat den bestürzt fragenden Jüngern das Zeichen gegeben, daß der es sei, der mit ihm in die Schüssel tauchet, und über Tische weiter beim Essen taucht Judas wirklich einmal gerade in dem nemlichen Augenblicke die Hand in die Schüssel, wo dies Christus thut. Vor Trauer über diese Erkennung stürzt Johannes an die Brust des geliebten Meisters, und gewinnt so den ihm traditionell gehörenden Platz; Petrus, der den Vorgang auch sogleich bemerkt, schaut mit großen, zornigen Augen den Verräther an, als wollte er sagen: „Hebe dich weg, du Elender." Nur ein Jünger noch von den anderen, der an der hinteren Seite ganz rechts sitzende, hat dies Zeichen schon gesehen und richtet sein Auge ebenfalls auf Judas. Die übrigen aber haben noch nicht darauf geachtet, sie sprechen zum Theil ruhig mit einander weiter fort, oder sehen gleichgültig vor sich hin. Giotto hat also auf diese Weise durch die Verschiedenheit der Haltung der Jünger einen dramatischen Zug in die Scene gebracht, die er, unter Voraussetzung der genauen Vertrautheit mit der Schriftstelle, durch das gemeinsame Eintauchen in voller Deutlichkeit hinstellte. Aber die Dramatik in der Handlung äußert sich eben nur in diesem einen Zuge; noch sitzen alle ruhig in gleichmäßiger Haltung da, und nur der Ausdruck der Köpfe zeigt die Verschiedenheit an. Wenn die Gestalten selbst erst diesen Stimmungen nachkommen, wenn sie sich in Lebendigkeit erheben und bewegen, dann erst, könnte man sagen, sei eine dramatische, die Größe des Augenblicks ganz und voll aussprechende Auffassung erreicht. Wie Duccio in der Darlegung des Lyrischen in seinem Bilde noch zurückhaltend war, obwohl er unzweifelhaft seiner Empfindung und seinem Talente nach hierin weiter gehen konnte, so ist es auch Giotto hier in Bezug auf das Dramatische. Wir

[1]) XXVI. 21 ff.

werden sogleich erfahren, daß diesem Meister selbst noch in der weiteren Entwickelung des Gegenstandes ein sehr großer Erfolg gelang, allein bei diesem ältesten seiner Abendmahlsbilder hat er den Gegenstand noch nicht in seiner Tiefe zur Anschauung gebracht. Er hat diese Tiefe empfunden, — dies setzt die Deutlichkeit der Handlung und ihre Wirkung, wie sie sich in den Gesichtern des Johannes und Petrus spiegelt, außer allen Zweifel — allein in natürlicher Befangenheit wagt er noch nicht zu geben, was er so tief empfindet. Selbst unbeholfene Formen und typische Bildungen stören ihn nicht, und er zeichnet Beides ohne Bedenken, denn sein begeisterungsvolles, lebendiges Gefühl hat so recht innerlich nur die Sache im Auge.

Wir besitzen eine Anzahl von kleinen Tafeln, welche die Geschichte Jesu und die des heiligen Franz von Assisi darstellen. Sie schmückten einst die Schränke in der Sakristei der Franziskaner-Kirche S. Croce zu Florenz; im Ganzen waren es 26 Stücke, von denen 22 in der Sammlung der Akademie [1]) zu Florenz, 2 im Museum zu Berlin [2]) aufbewahrt werden; über den Verbleib der fehlenden zwei Nummern weiß man zur Zeit nichts. Alle diese Tafeln werden beim Vasari [3]) als Werke des Giotto aufgeführt und bis in die neueste Zeit hat Niemand an der Richtigkeit dieser Angabe gezweifelt. Einer der genauesten Kenner der altitalienischen Kunst F. v. Rumohr, durch dessen Vermittelung die beiden Nummern in Berlin erworben wurden, und der gewohnt war, solche Dinge mit scharfem kritischen Auge zu besehen, denkt nicht entfernt an einen Zweifel; [4]) und dasselbe haben alle anderen gethan. Männer wie Jakob Burckhardt [5]) und Karl Schnaase [6]) nehmen unbedenklich die Voraussetzung der Echtheit an. Es mußte deßhalb überraschen, als in dem geschätzten Werke von Crowe und Cavalcaselle [7]) diese Echtheit angegriffen und die Urheberschaft dem Taddeo Gaddi zugeschrieben wurde. Den hier-

[1]) Descrizione degli oggetti d'arte della R. Accademia d. b arti in Firenze. 1864. Galleria d. quadri grandi, No. 18—29.

[2]) Waagen, Verzeichn. der Gemäldesammlung des kgl. Museums zu Berlin. No 1073 und 1074.

[3]) I. 343.

[4]) Ital. Forschungen II. 63.

[5]) Cicerone. 763. a.

[6]) Geschichte der bildenden Künste. VII. 401.

[7]) A new history of painting in Italy. I. 362. —

für vorgebrachten Gründen vermag ich in keiner Weise beizustimmen, vielmehr hat auch bei mir die häufige und eingehende Betrachtung dieser Bilder die Meinung von Giotto's Urheberschaft ohne alle Anfechtung gelassen. Crowe und Cavalcaselle finden „die Ausführung skizzenhaft, conventionell und decorativ; sie vermissen die Empfindung des großen Meisters" und bemerken anderes mehr. Es ist wahr, daß die Ausführung leicht und, wenn man durchaus will, sogar etwas skizzenhaft ist, aber von Conventionellem und Decorativem ist keine Rede; ebenso wenig mangelt die Empfindung des großen Meisters. Jene Schriftsteller haben bei ihrer Kritik auf äußere Merkmale und Eigenschaften geachtet, und durch diese, die sie noch dazu falsch auffaßten, allein sich bestimmen lassen, obwohl sie selbst doch „die Erfindung, die Maxime der Ausführung, die Stellungen und Handlungen für die Giotto's" ausgeben. Sie sagen also mit anderen Worten, Taddeo Gaddi habe Giotto'sche Compositionen gestohlen und sie schlecht ausgeführt. Für eine solche kühne Behauptung können die Beweise nicht dürftiger sein, als sie hingestellt wurden. Crowe und Cavalcaselle haben aber vollständig verabsäumt, sich in den Geist dieser Werke zu versenken, denn sonst hätten sie die Genialität der Erfindung, die volle, kräftige Gesundheit dieser Kunst, die Sicherheit der Darstellnng recht lebendig erkennen müssen. Ich hoffe durch das nähere Eingehen auf das Abendmahlsbild gerade diese Züge besonders darlegen und so dazu beitragen zu können, die Echtheit der vortrefflichen Werke gegenüber jenem absprechenden Urtheil zu behaupten.

Die kleine Darstellung des Abendmahles[1]) steht ihrer künstlerischen Bedeutung nach gerade in umgekehrtem Verhältniß zur Größe ihres Maßstabes. An der linken Schmalseite des, in der Quere stehenden Tisches hat Christus seinen Platz gefunden; keiner der Jünger ist hier zu seinen Seiten, und durch diese Sonderung ist seine Gestalt schon mit großem Nachdruck hervorgehoben. An der Hinterseite des Tisches beugt sich, ihm zunächst, Johannes zu ihm hin; neben diesem sind dort noch drei Jünger angeordnet. Der an der rechten Schmalseite Sitzende gruppirt sich mit seinen Nachbarn enger und ordnet sich, gegenüber der bedeutenden Hervorhebung des

[1]) Descrizione d. oggetti etc. No. 25.

Christus an der linken Schmalseite, schicklich unter. Auf der vorderen Bank befinden sich sieben Jünger, von denen drei mehr zu Jesus hingerückt sind, so daß zwischen ihnen und dem Mittelsten dieser Sieben ein freier Raum bleibt. So bietet sich dieser Mittelste schon durch seine Stellung in der Gesammtanordnung der Aufmerksamkeit an, noch mehr thut er es aber durch seine Haltung und Handlung. Dieser ist kein andrer als Judas; und was thut Judas? Mit dem Rücken gegen den Tisch wendet er sich, im Begriffe aufzustehen, nach außen und will forteilen. Ein Jünger, wohl jedenfalls wieder Petrus, zeigt auf ihn, andere sehen ihn an. Es ist also das entscheidende Wort gefallen, Judas ist erkannt, und er entflieht aus dem Kreise der erregten Jünger, denn seines Bleibens kann hier nicht mehr sein. Sie wissen jetzt alle, daß er der Verräther ist, und sie könnten ihn gar wohl an der Ausübung des Verrathes hindern, wenn er bei ihnen bliebe; andererseits aber drängt das natürliche Gefühl, einen so Elenden aus dem Kreise ihrer liebevollen Gemeinschaft auszustoßen. Dies letztere kommt auch dem natürlichen Gefühl des Judas entgegen, der aus einer Versammlung eilen muß, wo alle wissen, daß er ihren Meister verrathen will. Dies Entfliehen des Judas erscheint also als eine, im Wesen der Sache recht innerlich begründete Auffassung, die durch ihre lebendige Dramatik auch außerordentlich glücklich ist. Wenn beim Duccio Judas nur nach sorgfältigster Prüfung aus den übrigen Jüngern heraus gekannt werden konnte, und wenn überhaupt der ganze, zaghaft dargestellte, Vorgang noch keineswegs zur unmittelbaren Deutlichkeit gediehen war; wenn selbst Giotto in der Arena das Erkennungszeichen des Eintauchens zum Mittelpunkt der ganzen Scene machte und in der dramatischen Darlegung der Handlung noch äußerst schüchtern war, — so erhebt er sich hier zu einem im höchsten Grade dramatischen und malerischen Gedanken. Die Scene ist ohne Voraussetzung der Kenntniß irgend eines Zeichens aus sich selbst und in sich selbst vollständig klar und deutlich, — und dies ist ja eins der hauptsächlichsten Erfordernisse jeder wahrhaft künstlerischen Darstellung überhaupt. Jeder Beschauer erkennt ohne Weiteres Christus und seine Jünger, und wenn er selbst diesen Namen nie gehört hätte, so sieht er eine unter den übrigen hervorragende Gestalt, er sieht den Einen entfliehen und die Andern auf diesen sich richten. Wäre eine That schon geschehen,

so würde man den Verbrecher nicht straflos davon eilen lassen, man sieht aber, daß hier Worte gefallen und Entdeckungen gemacht sein müssen, die einen jähen Bruch zwischen dem Entlarvten und den Uebrigen vollziehen. Nun ist es aber eine Voraussetzung, die sich von selbst versteht, daß der Betrachter die Geschichte von Jesus und Judas ungefähr kennt, und deshalb spricht diese Composition des Giotto zu Jedermann in voller Deutlichkeit. Sie zeigt uns das Ereigniß unmittelbar vor der Katastrophe, und damit erregt sie unsern Antheil in wahrhaft dramatischer Weise. Der fliehende Verräther läßt uns Sorge und Hoffnung zurück, und indem unsere Phantasie, so erregt, dem Gedanken an das mögliche Schicksal der Dargestellten sich hingiebt, bemächtigt sich ihrer eine Spannung, wie in einer Tragödie kurz vor der Entscheidung. Wenn es der Malerei aber gelingt, Augenblicke von solcher dramatischen Wirkung klar und deutlich darzustellen, so hat sie jedes Mal eine ihrer höchsten Leistungen erfüllt, um so höher, je reiner und inniger uns die handelnden Gestalten interessiren, je bedeutender der Inhalt der Handlung selbst ist. Mit dem innigsten und reinsten Antheil aber müssen wir verweilen bei dem Auftritt, wo der Gründer einer neuen Religion, einer neuen Weltordnung am Wendepunkte seines Schicksals steht, wo Einer aus dem Kreise seiner Treuesten hineilt, ihn seinen Feinden zu verrathen.

Auf den ersten Blick scheint es, als ob diese Auffassung des Abendmahles mit den biblischen Texten nicht in Uebereinstimmung stehe. Beim Marcus und Lucas wird Judas überhaupt gar nicht als Verräther entdeckt und erkannt; beim Johannes fehlt der Bericht über das eigentliche Abendmahl und derjenige über die Scene mit Judas leidet an innerem Widerspruche. Jesus hat angekündigt, daß Einer unter den Jüngern ihn verrathen wird, die Jünger werden bestürzt und auf des Petrus Veranlassung fragt Johannes: „Herr, wer ist's?“ Auf diese deutliche Frage folgt die deutliche Antwort: „Dem ich den Bissen eintauche und gebe.“ Und Jesus tauchte ihn ein und gab ihm den Judas. Danach hätten alle Jünger den Judas als Verräther erkennen müssen. Dies ist aber nicht der Fall, denn da Jesus weiter spricht: „Was Du thust, das thue bald,“ — verstanden sie ihn nicht und dachten an ganz gleichgültige Dinge. Diese Unklarheit ist jedoch für die künstlerische Darstellung unerheblich,

wichtig aber ist die Meldung, daß in Judas, nachdem er den Bissen empfangen, der Satan gefahren, und daß der Verräther alsobald hinausging. Wenn man also gestatten will, daß die übrigen Jünger den geschilderten Vorgang begreifen, so läßt sich Giotto's Bild sehr gut mit dem Texte beim Johannes im Einklang finden. Ich würde es jedoch vorziehen, den vom Johannes gemeldeten Augenblick des Entweichens mit dem ungleich bestimmteren Texte beim Matthäus in Verbindung zu bringen. Da heißt es nämlich, nachdem die Ankündigung des Verrathes und das Zeichen des Eintauchens ausgesprochen waren, daß Judas gefragt: „Bin ich's, Rabbi?" Jesus aber antwortete: „Du sagest es." Diese offenen Erklärungen führen, nach gewöhnlicher Nothwendigkeit des Lebens betrachtet, zu sofortigem Bruch und demgemäß zum Entweichen des Verräthers, was auch schon um deswillen begründet erscheint, als er bald darauf mit den Knechten der Hohenpriester an den Oelberg kommt. Es handelt sich hier nicht entfernt um eine exegetische Behandlung der Texte, sondern lediglich darum, zu zeigen, mit welcher echt künstlerischen Inspiration Giotto in die berichtete Thatsache eingedrungen, und mit welcher Genialität er diese dann aufgefaßt und dargestellt hat. Er hat in den Buchstaben des Textes seinen Geist getragen, der sich lebendig in den Vorgang versetzt hatte; so gewann er einen schöpferischen Gedanken und gestaltete ihn künstlerisch aus. Ein solches Kunstverfahren ist stets nur auserwählten Männern eigen und nur bei sehr wenigen findet sich der Bibel gegenüber eine ähnliche durchaus freie Aneignung des Stoffes.[1]) Nun aber möchte ich fragen, wer außer Giotto in jener ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts im Stande war, in so schöpferischer Weise die Kunst zu üben? Wer war fähig und kühn genug, eine Auffassung des Abendmahles, wie die vorliegende, zu finden und durchzuführen? Ich wüßte hier, wollte man Giotto's Urheberschaft ausschließen, keine Antwort zu geben, und muß vielmehr aus der Genialität dieses Werkes, und der meisten übrigen der Gesammtfolge, den triftigsten Beweisgrund für die Echtheit der Bilder, deren Ausführung nicht entfernt ein geistloses Copisten-Machwerk ahnen läßt, entnehmen.

[1]) Dies ist es anscheinend, was den katholisch gewordenen Rumohr stört und worin er bei Giotto „eine nicht zu billigende Gleichgültigkeit gegen die Würde der Gegenstände seiner Darstellung" erblickt (Ital. Forsch. II. 59.).

Zu S. 31.

Mittlerer Theil des Fresco

von S. Croce in Florenz.

In dem Buche von Crowe und Cavalcaſelle werden dieſe Bilder, wie erwähnt, dem Taddeo Gaddi zugeſchrieben, und daſſelbe geſchieht mit dem ſogleich zu beſprechenden großen Fresco, welches nach Vaſari ebenfalls von Giotto herrühren ſoll. Nun werden wir finden, daß ſo viele Anzeichen dort für die Echtheit ſprechen, hier gerade dagegen ſind, und wir werden bemerken, daß jene Bilder und dies Fresco nicht von einem und demſelben Meiſter herrühren können. Wenn wir dort alſo durch unſere Unterſuchung einen weſentlichen Anhalt für die Echtheit gewannen, ſo werden wir hier einen ſolchen für die Unechtheit finden. Um ſo befremdlicher aber muß es erſcheinen, daß beide Werke von Crowe und Cavalcaſelle einem und demſelben Taddeo Gaddi ohne alles Bedenken und mit allzu großer Sicherheit zugeſprochen werden konnten.

Ich muß hier, ehe wir auf die Betrachtung jenes großen Fresco eingehen, die Bemerkung einſchalten, daß eine der eben beſchriebenen Compoſition Giotto's faſt ganz treu nachgebildete Darſtellung des Abendmahles ſich unter den Malereien befindet, mit denen im Jahre 1392 Niccolo Petri den Capitelſaal des Kloſters S. Francesco zu Piſa ſchmückte.[1]) Die Linien der Geſammtanordnung und die künſtleriſchen Motive der Handlung ſind durchaus dieſelben, nur ſieht man die rechte Schmalſeite des Tiſches nicht mehr, und an der vorderen haben, einſchließlich des enteilenden Judas, nur ſechs Jünger ihre Plätze. Dieſe Abweichungen ſind unerheblich und bezeugen in Verbindung mit der entwickelteren Zeichnung überhaupt nur die allgemeine Vervollkommnung der Darſtellungsmittel. Der Gedanke aber iſt durchaus der des Giotto.

Das oben erwähnte große Fresco befindet ſich an der hinteren Querwand des ehemaligen Refectoriums von S. Croce zu Florenz, das längere Zeit als Teppichfabrik, jetzt als Niederlage von Formularen des Taxamtes dient. Die Malereien ſind trotz dieſes ungünſtigen Umſtandes im Allgemeinen gut erhalten; ſie ſtellen außer dem Abendmahl einen Kreuzesbaum und Geſchichten aus dem Leben der Heiligen Franz und Ludwig dar. Das Abendmahl nimmt die ganze beträchtliche Breite der Wand ein, und ſeine Figuren ſind ſtark über Lebensgröße. Nach

[1]) Crowe a. Cavalcaselle a. a. O. II. 18. — Lasinio, Raccolta di pitture antiche. Pisa 1820. T. 10.

Vasari's kurzem Bericht[1]) wären alle diese Malereien von Giotto, doch ist diese Nachricht von Rumohr[2]) angefochten, von anderen wieder vertheidigt worden, so daß gegenwärtig Ansicht gegen Ansicht steht; hierbei sind freilich Diejenigen, welche für die Echtheit auftreten, in der Minderheit. Ohne auf die kritischen Für und Wider näher einzugehen, hoffe ich doch einen Grund mehr gegen die Echtheit beibringen zu können.

Das Abendmahl in S. Croce ist das älteste Denkmal dieser Darstellung an der Wand eines Refectoriums. Bei dem Aufblühen des Mönchswesens und beim Wiederaufleben der Künste lag der Gedanke nahe, die großen gemeinsamen Speisesäle der häufig neu erbauten Klöster mit Malereien zu schmücken. Kein Gegenstand konnte hierzu günstiger erscheinen, als das Abendmahl. Denn obwohl ursprünglich ein Mahl zur Befriedigung des leiblichen Bedürfnisses, wie dasjenige, zu dem die Mönche sich in diesem Saale versammelten, war es doch durch die Heiligkeit seiner Theilnehmer schon an sich besonders rein und verehrungswerth, so daß es als Vorbild dienen konnte. Aber nun verband sich mit ihm die Einsetzung des Sakramentes, aus dem nach und nach die Kirche Dogma und Ceremonie des Meßopfers entwickelt hatte. Das Meßopfer aber ist der Mittelpunkt des ganzen katholischen Kultus, und deshalb mußte in jenen Zeiten die Darstellung des Abendmahles stets auch an die Heiligkeit des von ihm ausgegangenen Kultus erinnern. Es entsprach deshalb die malerische Darstellung des Abendmahles in den Refectorien in hohem Grade der religiösen Gesinnung jener Jahrhunderte und vollkommen den Tendenzen der römischen Kirche. Namentlich zu Florenz, wo die Künste wie die Klöster in den Glanzzeiten des XIV. und XV. Jahrhunderts eine so hervorragende Rolle spielten, fand dieser Schmuck der Refectorien ganz besonderen Beifall. Es ist jetzt noch eine erhebliche Zahl dieser Werke erhalten, und wir werden im weiteren Verlaufe dieselben einzeln betrachten.

---

[1]) I. 313.

[2]) Ital. Forschungen II. 70., vergl. Kugler's Museum. 1833. 117; — E. Förster, Beiträge, S. 137. — Schnaase, Geschichte VII. 472; — Burckhardt, Cicerone. 751. b., — Crowe a. Cavalcaselle, history I. 364. — La Cena, pittura in muro etc., gez. von J. A. Rambour, gest. von F. Ruscheweyh, Rom 1821. — Ein kleiner Stich von Lasinio ist gegen jenen gehalten, unbrauchbar; — ebenso der von G. Rossi in Rosini, storia d. pitt. T. 7.

Das Lokal, in welchem vom Künstler die Scene des Abendmahles auf dem Werke von S. Croce gedacht ist, erscheint vollkommen unentwickelt, — ein Umstand, den man in Giotto's Compositionen nie bemerkt. Aller architektonischer Hintergrund fehlt; Tisch und Bank sind eben dort hingestellt, als wäre der Ort, wo sie ständen, überaus gleichgültig. Tisch und Bank selbst gehören nur einem dürftigen Hausrathe an. Wenn der Künstler vielleicht hierdurch im Rückgange auf die thatsächliche Wahrheit an die Besitzlosigkeit und Armuth Jesu erinnern, und so die Franziskaner an ihr eigenes Gelübde der Armuth gemahnen wollte, so würde er andrerseits der thatsächlichen Wahrheit insofern zu nahe getreten sein, als ja Marcus berichtet, daß Jesus die Jünger für die Zurichtung des Mahles „in einen großen Saal, der mit Tischlagern versehen und bereitet ist,“[1]) gewiesen habe. Aehnliches meldet auch Lucas. Auch wird sich weiter zeigen, daß der Künstler von S. Croce unbekümmert um die thatsächliche Wahrheit, ja selbst unbekümmert um die innere volle Wahrheit sein Werk entworfen hat. Deshalb wird man ihm jene Beziehung kaum zusprechen dürfen, vielmehr wird man in der erwähnten Anordnung lediglich die Landessitte zu erkennen haben. Noch jetzt ist es fast in ganz Italien, besonders in kleinen Städten und auf Dörfern Gewohnheit, Bettstätten und Tische aus zwei Böcken und einigen Brettern zusammen zu setzen, und ebenso ist es noch allgemein üblich, Tischtücher anzuwenden, die an den Seiten nur sehr wenig, gerade so wie das hier gemalte, überhängen. An der Hinterseite dieser sehr langen Tafel sitzt nun in der Mitte Christus und mit ihm elf Jünger. Johannes allein, zur Rechten Jesu sitzend, neigt sich tief herunter und liegt, fast wörtlich verstanden, an dem Schooße des Meisters; die anderen aber alle sitzen aufrecht in strenger Haltung, die meisten gerade aus, zwei ein wenig sich drehend und einige den Kopf leise nach einer Seite neigend. Elf Köpfe liegen auf diese Weise genau in einer Horizontale, und zwar bis auf die Stelle, wo Johannes sich herunter beugt, bei gleichen Abständen unter einander. An der Steifheit und Unbeholfenheit dieser Anordnung kann man gegenüber den unzweifelhaften und sehr erheblichen Vorzügen unseres Künstlers ganz die große Schwierigkeit würdigen, die in der

[1]) In der Vulgata „coenaculum grande stratum.“

Bewältigung des Gegenstandes liegt. Unser Künstler hat sich nicht um gefällige Linien seiner Composition, um Gliederung und Gruppirung bekümmert; mit unbefangener Sicherheit setzt er die zwölf Personen in einer Reihe hin, wie es ihm das Nächstliegende scheint. Dem Judas hat der Künstler, offenbar unter entschiedener Nachwirkung der Werke mittelalterlicher Kunst, einen besonderen Platz gegeben. Auf einem dreibeinigen Stuhl sitzt er in kleinerer Gestalt als die übrigen und mit häßlichen Gesichtszügen allein an der Vorderseite des Tisches, und zwar ziemlich in der Mitte, etwas schräg dem Christus gegenüber. Der Künstler hat ihm den Heiligenschein entzogen, und ihn überhaupt, soviel er vermochte, als räudiges Schaf hingestellt. In der Mitte des Tisches vor Jesus steht eine Schüssel mit den Rippen des Osterlammes und in diese greift Judas, eine der Rippen mit der Hand herausnehmend. Jesus aber taucht nicht gleichzeitig mit in die Schüssel; mit der linken Hand unterstützt er den auf ihm liegenden Johannes, die rechte hält er segnend über ihm. Seitwärts blickt er hinweg und auch keiner der Jünger richtet sein Augenmerk auf den Judas, nur Johannes schaut traurig die Schüssel an, aus der Judas die eine Rippe nimmt. Judas selbst hält den Kopf in die Höhe und sieht ins Blaue, ohne auf die Schüssel zu achten oder auf das Opfer seines Verrathes. Zwischen ihm und der übrigen Gesellschaft ist jeder innerliche Zusammenhang aufgehoben, ja was mehr, Sinn und Zusammenhang der Handlung ist sogar aufgehoben. Denn weshalb taucht Judas jetzt noch die Hand in die Schüssel? er allein? Damit ist die Bedeutung dieses von Jesus angekündigten Erkennungszeichens beseitigt, und ich weiß nicht, was man sich mit einiger Wahrscheinlichkeit bei dieser Handlung des Judas denken soll. Es scheint, daß der Künstler den Christus jedenfalls habe segnend darstellen wollen, und daß er die Anordnung und Handlung des Judas, als Erbtheil der Tradition, ohne irgend welche Bedenken beibehalten habe. Sobald man jedoch nach dem innern Wesen fragt, sieht man sich in großer Verlegenheit über die Bedeutung der dargestellten Handlung, und man wird endlich dahinkommen, hier eine offenbare Schwäche der Erfindung feststellen und mystisch-symbolische Anspielungen annehmen zu müssen. Nicht nur die Einheit und Verständlichkeit der Handlung ist aufgehoben, sondern die Handlung selbst ist beseitigt und der ganze Vorgang dem Charakter einer

zeitlosen Situation oder richtiger noch eines Ceremonienbildes genähert. Von der Handlung ist nur das Anfassen der Rippe durch Judas geblieben, jedoch lediglich als eine, ihrer eigentlichen Bedeutung entkleidete, jedenfalls aber irgendwie symbolisirende Geberde. Dagegen ist die segnende Haltung des Christus eingeführt, aber wesentlich eben auch nur als allgemeine Geberde ohne bestimmte Beziehung zur Sache. Denn will man auch eine Auszeichnung des gerade unter der segnenden Hand liegenden, treuen Johannes und damit einen Gegensatz gegen den untreuen Judas annehmen, so ist dies doch nur ein Nebengedanke, der mit der Sache selbst nichts zu thun hat. Vollends aber dem Segnen eine sakramentale Bedeutung unterzulegen, ist unzulässig, da die Bestandtheile des Sakramentes, Brod und Wein, an dieser Stelle des Tisches gänzlich fehlen. Im günstigsten Falle könnte dies Segnen als eine Weihe seines Leidens durch Jesus selbst aufgefaßt werden, allein hierzu ist die Ankündigung dieses Leidens wieder nicht deutlich genug ausgesprochen. Es wird sich also nicht bestreiten lassen, daß diese Darstellung an innerer Unklarheit krankt, daß man nicht weiß, welchen Augenblick sie geben will. Sie hat sich von der thatsächlichen Wahrheit ganz entfernt, und sich allgemeiner Merkmale bedient, um die Situation zu bezeichnen. Kein dramatisches Interesse fesselt uns hier. Judas, der Abgesonderte und Ausgestoßene, ist im Widerspruch mit der natürlichen Auffassung des Vorganges, so bereits gekennzeichnet und dennoch, als wäre nichts vorgefallen, Christus gegenübergesetzt. Man muß es als unabänderliche Thatsache hinnehmen, daß Judas seinen Meister verrathen sollte, und daß gegen diesen göttlichen Beschluß kein Mittel war. Ja, selbst Christus fügt sich in Demuth dem göttlichen Rathe, und während die Jünger von Trauer und Schmerz um sein Schicksal bewegt sind, erhebt er segnend seine Hand, um sie zur Ergebung in das Unabänderliche zu mahnen und dies Unabänderliche als heilsam zu weihen. In dieser Weise, glaube ich, ist die dargestellte Situation von der günstigsten Seite aufzufassen. Sie würde hierdurch aus der Reihe eigentlich historischer Compositionen entfernt und dem Kreise jener Werke genähert, die keine Handlung, sondern die gleichsam eine allgemeine Idee aussprechen wollen, und deren vollendetstes im Bereiche der religiösen Kunst in Italien Rafael's Disputa ist. Allein diesem Umstande gegenüber wird man geltend machen

müssen, daß der tiefste und oberste Werth des Abendmahles, seine innerste Bedeutung für die Welt und die Weltgeschichte — wie sie doch in einem solchen Werke dann zum Ausdruck kommen müßte — in seinen sakramentalen Eigenschaften liegt. Will man es also in dieser Weise als kirchliches Idealbild auffassen, so müßte man die letzteren ganz entschieden der Darstellung zu Grunde legen. Dies ist in S. Croce nicht geschehen. Der Verrath ist immer noch der Gedanke des Bildes, da aber dieser eine, an die bestimmte Zeit gebundene, einmalige und entscheidende Handlung ist, so läßt er sich nicht als ideale Situation behandeln. Der Maler von S. Croce hat trotzdem hierzu eine sehr lebhafte Neigung gehabt, und damit hat er die Deutlichkeit und innere Wahrheit der Scene empfindlich verletzt. Er hat einem idealkirchlichen Gedanken zu lieb die thatsächliche Wahrheit des Vorganges angegriffen, und er hatte doch nicht die Kraft, jenen Gedanken, dessen Werth unleugbar ist, durchzuführen.

Aus diesem Umstande entnehme ich einen nachdrücklichen Grund gegen die Zurückführbarkeit des Bildes auf Giotto. Giotto's Art ist es durchaus an der einfachen thatsächlichen Wahrheit festzuhalten, und diese durch eine sichere und poetisch-freie Auffassung des Bibelwortes in der Darstellung durch sich selbst vollkommen verständlich auszugestalten. Wo er aber kirchliche Idealwerke giebt, da entlehnt er nicht Züge und Geberden einer verwandten Handlung, die er dann aus dem Zusammenhange risse und ihres Sinnes entkleidete. Ein künstlerisch so reicher und sicherer Genius wie Giotto verfährt nicht auf diese Weise; er mag irren und fehlen, aber er wird sich nie geistige Halbheit, — besonders in einem so mühevollen und großen Werke — zu Schulden kommen lassen. Deshalb scheint es unmöglich, daß Giotto das Abendmahl von S. Croce gemalt habe. Ob Taddeo Gaddi, wie Crowe und Cavalcaselle mit so großer Sicherheit behaupten, der Urheber sei, lasse ich gänzlich dahingestellt. Ich halte es grundsätzlich für unzulässig, ohne unbedingt zwingenden Grund neue Namensbestimmungen, als die nun wirklich richtigen, aufzustellen. Wieviel Mühe und Scharfsinn hat es seit Rumohr gekostet, um nur nachzuweisen, daß Giotto nicht der Maler dieses Abendmahles sei, — und nun will man auf einige äußere Anzeichen hin, ohne Weiteres den Taddeo Gaddi als Meister ausgeben! Wenn aber in diesem Falle der negirende

Nachweis schon schwer war, so ist der affirmative Nachweis noch ungleich schwerer.

Trotz jenes Mangels an künstlerischer Schöpfungskraft, der dem Abendmahle von Croce anhaftet und der sich aus der Anlehnung an symbolische Motive der byzantinischen Vorbilder erklärt, ist dies doch für eine lange Zeitdauer in der florentinischen Kunst als ein Vorbild betrachtet worden. Die Feierlichkeit der lang gestreckten Anordnung, die bedeutende Hervorhebung des Christus, die Ausstoßung des verhaßten Judas und die segnende Geberde des Heilandes sind einzeln angesehn Umstände, theils von hohem künstlerischen Werthe, theils von unmittelbarer Wirkung auf das kirchlich-religiöse Gemüth. Deshalb hatte dies Abendmahl bis auf Leonardo da Vinci durch einen Zeitraum von etwa 150 Jahren Einfluß; denn die Annahme Rumohr's, daß dasselbe in die Mitte des XIV. Jahrhunderts zu setzen sei, ist in jeder Hinsicht wohl begründet. Der Ruhm, daß hier der großartige Anfang der monumentalen Abendmahlsdarstellungen vorhanden sei, kann dem Werke nicht verkümmert werden.

Zu dieser Bedeutung gesellt sich ein Vorzug, der nach einer anderen Richtung einen kunstgeschichtlichen Werth begründet. Der Fortschritt in der Beherrschung künstlerischer Mittel seit Giotto ist es hauptsächlich, der hier sich geltend macht, und wenn er auch noch eine weite Kluft bis zu Masaccio hin offen läßt, so ist doch der Zustand, den er kunstgeschichtlich bezeichnet, als Punkt in der ganzen Entwickelung sehr wichtig, besonders wichtig in Rücksicht auf die Größe und Monumentalität des Werkes. Die Köpfe nemlich, obwohl sie in hohem Grade nach Einem Typus, dem entschieden Giottesken, gebildet sind, und obwohl sie nur Eine Stimmung ausdrücken, sind doch in großartiger Weise als besondere Charaktere entwickelt, nicht so entschieden und kräftig, wie Giotto dies thut, doch mit einer umfassenden, in tiefer Seele wurzelnden Empfindung. Giotto kennt diese in vollem Maaße, aber er spricht sie anders aus; er wagt sich in der Zeichnung des natürlichen Gefühles viel weiter, was man z. B. leicht ermißt, wenn man seinen Johannes im Fresco der Arena mit dem Johannes von S. Croce vergleicht. Der Künstler unseres Abendmahles ist zurückhaltender, aber er weiß sein inniges Gefühl trotzdem in die Köpfe der Jünger zu legen. Und er bildet diese wiederum, zwar typisch, doch mit

außerordentlicher Charakteristik aus. So gelingt es ihm, eine größere Individualisirung der Gestalten mit Glück einzuführen. In den wohl empfundenen Handbewegungen läßt er schon die spätere dramatische Lebendigkeit der einzelnen Figuren ahnen. Eine ähnliche Weiterentwickelung nimmt man in den Gewändern wahr, welche voller und faltenreicher sind, als die bei Giotto. Zwar hat Giotto auch einzelne ganz vorzügliche Gewänder gemacht, allein diese haben doch einen andern Styl, und namentlich halten sie sich aufs Entschiedenste von jeder irgendwie überflüssigen Fülle fern, die man hier an einigen Stellen wahrnimmt. Aber seine eigentliche Art Gewänder zu legen ist sogar allzu faltenlos und knapp, so daß man einen wesentlichen Fortschritt zu größerer Schönheit in denen von S. Croce nicht verkennen kann. Diesen entwickelteren, formalen Momenten unseres Werkes ist also auch jener geistige Grundzug des Ganzen eigen: Mangel an sicherer Kraft und innerlicher Nothwendigkeit; jener Mangel an Kraft in Bezug auf die Zurückhaltung im ebenmäßigen Aussprechen tief empfundener Stimmung, — dieser Mangel an Nothwendigkeit in Hinsicht auf die überflüssige Stofffülle der Gewänder. —

Ein kleines, dem eben besprochenen Werke ganz ähnliches und mit ihm in die Schule Giotto's gehöriges, Tafelbild befindet sich im Museum zu Berlin,[1]) wo es dem Spinello Aretino, wohl mit Unrecht,[2]) zugeschrieben ist. Es ist keine Veranlassung da, auf diese kritische Frage näher einzugehen, und wir wollen einfach hervorheben, daß das Bild jedenfalls der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts angehört und entschieden etwas jünger als das Fresco von S. Croce ist. Die Anordnung des fraglichen Gemäldes ist der des letztern ganz ähnlich, nur daß der Hintergrund durch eine reiche Bogenarchitektur, die übrigens constructiv unmöglich ist, gebildet wird. Die langgestreckte Tafel, das knappe Tischtuch sind dieselben geblieben, Judas hier gleichfalls ohne Heiligenschein, sitzt an der nemlichen Stelle, und ebenso die übrigen 12 Personen bis auf den Johannes, der hier an der linken Seite Jesu ruht. Von dem Mahle ist nur ein Kelch und ein Brod, letzteres von einem Strahlenkranze umgeben, stehen geblieben. Doch erinnern die Messer, die Petrus und noch zwei andere

[1]) Abtheilung der Gemälde No. 1108. —
[2]) Crowe und Cavalcaselle a. a. O. II. 18. —

Jünger halten, daran, daß hier wirklich gespeist wurde. Christus hält die linke Hand liebevoll auf der Schulter des Johannes, die rechte ruht auf dem Tischrande in der Haltung, wie wenn man dazu spricht. Der Ausdruck ist mild und ergeben, doch männlich; Jesus ist aufgefaßt, als wenn er die Ankündigung des Verrathes ausspräche: „Wahrlich, ich sage euch, Einer unter euch wird mich verrathen.“ Und Judas, der mit ausgebreiteten Armen dasitzt, scheint zu fragen: „Bin ich's Rabbi?“ [1]) Diese Charakterisirung des Judas ist ganz vortrefflich, denn er hat eigentlich eine Haltung, als wollte er versichern: ich bin's nicht; und dies entspricht gewiß vollkommen dem Benehmen eines Verräthers, der doch naturgemäß den falschen Schein der Redlichkeit gegen sein Opfer bis zur Entscheidung aufrecht erhalten muß. Aber der wachsame Petrus zur Rechten Christi, hat schon sein scharf forschendes Auge auf den Untreuen gerichtet, während die Uebrigen, ganz ähnlich wie in S. Croce ihren Stimmungen Ausdruck geben. Der große Vorzug dieses Werkes ist also der, daß die typische, von dem Meister von S. Croce wie von vielen späteren nicht überwundene Anordnung hier von einem klaren Gedanken belebt, und zur Darstellung eines ganz bestimmt und deutlich angegebenen Augenblickes geworden ist. Es ist die Scene der Ankündigung des Verrathes nach dem Texte beim Matthäus, und die beiden Bestandtheile des Sakramentes, Brod und Wein, die auf dem Tische stehen, haben nur eine symbolische und erläuternde Bedeutung. Da wir diese bestimmte Auffassung hier so glücklich durchgeführt sehen von einem Künstler, der jedenfalls nicht auf der Höhe des Giotto stand, so werden wir darin eine weitere Bestärkung finden, daß das geistig schwache Fresco von S. Croce eben nicht von diesem großen Meister ist. Im Aussprechen des Gefühles zeigt unser kleines Bild noch viel Zurückhaltung, doch ist schon die Handhabung der künstlerischen Mittel nicht unbeträchtlich entwickelter als in S. Croce; namentlich sind die Gewandungen bedeutend besser geworden. —

In der Reihenfolge der Denkmäler ist nach dem Abendmahl von S. Croce und dem ihm nahe verwandten kleinen Tafelgemälde zu Berlin eine erhebliche Lücke. Wir wollen zwar die kleine Darstellung nicht unver-

[1]) Matthäus, XXVI. 21 und 25.

zeichnet lassen, welche Lorenzo Ghiberti auf der zweiten Thür des Florentiner Baptisterium 1403 in den Reliefs der Geschichten aus dem Leben Jesu anbrachte,[1]) allein immerhin liegt zwischen beiden schon ein Zeitraum von etwa 50 Jahren; noch später aber sind die nächsten malerischen Darstellungen. Lorenzo Ghiberti, der einen in der Grundform quadratischen Raum zu füllen hatte, hielt sich an die alte Anordnung, wie wir sie bei Duccio und Giotto fanden, ohne etwas Neues seinerseits zu geben.

Wir haben jetzt zur Betrachtung eines Werkes überzugehen, das in seiner Weise eine wahre Perle der Malerei ist. Es sind die berühmten Tafeln des Fiesole, die ehedem die Thüren der Silberschränke im Kloster der Annunziata zu Florenz schmückten und die heut einen Hauptschatz der Sammlung der Akademie bilden.[2]) Die Tafeln, deren Zahl jetzt acht beträgt, sind aus 34 quadratischen Feldern und einem fünfunddreißigsten zusammengesetzt, welches zwei Quadrate füllt (das jüngste Gericht). Sie stellen das Leben Jesu dar. Und wir können aus den drei, von uns bereits besprochenen Werken des Duccio und Giotto, die ähnlichen Reihenfolgen zur Geschichte Jesu angehören, ohne Weiteres schließen, daß hier die Scene des Abendmahles nicht fehlen wird. Ja, Fiesole hat sogar zwei von den 35 Bildchen dem Abendmahle gewidmet, in dem einen die Ankündigung des Verrathes, im anderen das Sakrament gegeben. Beide sind in der Reihenfolge nur durch das Bildchen der Fußwaschung getrennt; die Scene der Einsetzung geht voran, die der Ankündigung des Verrathes reiht sich hinter der Fußwaschung an.

In der Darstellung des Verrathes[3]) folgte Fiesole der in so kleinräumigen und ganz oder nahezu quadratischen Bildern niedergelegten Auffassung. Er ordnete denselben Tisch an wie Duccio, doch setzten er den Christus in die Mitte hinter denselben, und neben ihn zwei Jünger. Vier andere sitzen vorn; rechts und links sind je zwei stehend angeordnet. Das Erkennungszeichen ist das Eintauchen, und Judas hat, wie die übrigen, seinen Heiligenschein. Johannes ruht mit tief gesenktem Haupte an

[1]) Vasari. III. 107. 126 ff.

[2]) Vasari. IV. 31. — Gestochen auf 31 Blättern von Gion. Bat. Nocchi in Florenz.

[3]) Descrizione etc. Galleria dei quadri piccoli No. 11. — Bei Nocchi Tafel 17. —

der Brust Jesu. Christus selbst hält die beiden Hände, wie in der Action der nachdrücklichen Rede, und die Jünger horchen still und ruhig auf sein Wort; selbst Judas sieht ganz freundlich aus. Der Augenblick also ist, obwohl mit einer Abweichung von den biblischen Texten doch deutlich ausgesprochen: Jesus kündigt den Verrath an und Judas, indem er den Bissen aus der Schüssel nimmt, soll sich als Verräther zu erkennen geben. Doch ist der Vorgang einfach natürlich und ohne die Tragik, welche die schrecklichen Worte erwarten lassen, aufgefaßt. Der Vorzug dieses Werkes liegt somit in einer gewissen Weiterbildung eines überkommenen Gedankens und überkommener Motive. Christus ist an eine schicklichere Stelle gekommen, und die ganze Gruppirung legt sich mehr frei und gefällig aus einander. Etwas selbstständig Bedeutendes ist hier jedoch nicht geleistet.

Aber in gewissem Sinne schöpferisch tritt Fiesole auf in dem zweiten dieser Abendmahlsbildchen.[1]) Ihm, in seiner kirchlichen Frömmigkeit und in seiner katholischen Begeisterung war es unmöglich, in der Darstellung der Geschichte Jesu denjenigen Vorgang auszulassen, der in der katholischen Kirche der Mittelpunkt des ganzen Kultus wurde. So nothwendig es ihm schien, den Heiland am Wendepunkte seines persönlichen Schicksals zu zeigen, mindestens ebenso nothwendig mußte es ihm erscheinen, Christus in dem Augenblicke zu geben, wo er die Einsetzung des Sakramentes, auf dem der Kultus und die geistige Macht der Kirche beruhen, vollzieht. Fiesole hatte für eine solche Composition, soviel wir ermessen können, kein unmittelbares Vorbild,[2]) und wenn wir näher auf den Stoff eingehen, so

[1]) Descrizione etc. Gall. d. qu. p. No. 24. — Bei Nocchi Tafel 19.

[2]) Bei dieser Gelegenheit soll nicht unterlassen werden, an die im Domschatze der Peterskirche zu Rom befindliche s. g. Kaiser-Dalmatika zu erinnern, auf deren blauseidenem Stoff reiche Gold- und Silberstickereien ausgeführt sind. Die letzteren stellen in schicklicher Vertheilung heilige Gegenstände dar, und unter diesen befinden sich, auf den Stücken der beiden Schultertheile, auch zwei Abendmahlsbilder, nemlich die rituelle Darreichung der Hostie und die des Kelches durch Christus an je sechs Jünger, welche beide Male zu den Seiten eines Altars in Gruppen von je dreien knieen oder stehen. Diese Auffassung ist also nichts anders als eine Communion in streng ritueller Form des Mittelalters, bei welcher der vollziehende Priester durch einen Heiligenschein und griechische Inschriften als Christus bezeichnet ist. Aus diesem Grunde und wegen der Unsicherheit in Bezug auf Zeit und Ort der Verfertigung dieser Dalmatika ist dieselbe unter den mittelalterlichen Denkmälern, die wir betrachteten, nicht erwähnt worden. Nach älteren Annahmen wird dies Gewand um das Jahr 800 gesetzt, nach neueren Behauptungen

bemerken wir bald mancherlei Schwierigkeiten, die sich der Bewältigung desselben entgegenstellen. Nach Matthäus und Marcus geht die Scene des Verrathes der Einsetzung voran, und es fragt sich nun: kann Judas, der Verräther, auch an dem Gnadenmahle theilnehmen, kann er den Leib essen, der auch für ihn gegeben, das Blut trinken, das auch für ihn vergossen wäre? In diesen Berichten ist nun die ausdrückliche Erklärung vorangeschickt, daß es ihm besser wäre, wenn er nie geboren worden. Beim Lukas aber folgt die Ankündigung des Verrathes erst nach der Einsetzung. Man darf also in Bezug auf den Bericht der beiden ersten Evangelien annehmen, Judas sei bei der Einsetzung nicht mehr zugegen gewesen, oder in Bezug auf den Bericht des Lukas, er habe das Sakrament unwürdig sich selbst zum Gericht[1]) genossen. Wenn jene Annahme mehr der natürlichen Auffassung der Sache entspricht, indem man, wie oben schon ausgeführt wurde, voraussetzt, Judas habe sich nach seiner Entlarvung entfernt, — so wird diese um so mehr der katholisch-kirchlichen Anschauungsweise zusagen. Denn wie Judas die Person Jesu verrathen wollte, so wurde er, „welcher unwürdig von diesem Brod aß und von dem Kelch des Herrn trank, — im Sakramente selbst, — schuldig an dem Leibe und dem Blute des Herrn.“[2]) Eine solche mystische Beziehung ist der Kirche stets willkommen, und die letztere kann bei Gelegenheit mit Erfolg auf dies Benehmen des größten aller Sünder vorbildlich hinweisen. In der Kunst aber sind derartige Dinge nicht zu brauchen, weil sie sich in der Darstellung nicht aussprechen lassen. Wir werden sehen, daß Luca Signorelli einen sinnreichen Versuch gemacht hat, dies dennoch zu thun, daß er wohl aber nicht ganz glücklich hierin gewesen ist. Fiesole nahm einfach den Judas unter den übrigen mit auf, doch konnte sein lebendiges Gefühl der Scheu vor dem Heiligen es nicht überwinden, ihn wie einen der anderen Elf zu behandeln. Deshalb gab er ihm eine etwas abgesonderte Stellung und ein graues Gewand, doch entzog er ihm den Heiligenschein nicht.

Eine andere Frage ist die, wie man sich die Einsetzung zu denken hat?

soll es 400 Jahre jünger sein. (Vergl. Bock, die Reichskleinodien des heil. röm. Reiches. Wien 1864. Taf. 18 u. 19. S. 92 fl. — Platner und Urlichs, Beschreibung Roms Stuttgart 1845. S. 82.)

[1]) I. Korinth. II. 19.

[2]) I. Korinth. II. 27.

Nach dem Berichte der drei Evangelisten saß unzweifelhaft die Versammlung noch am Tische, als Christus Brod und Wein nahm, dankte und eines nach dem anderen den Jüngern hinreichte. Soll man nun Christus in dem Augenblicke darstellen, wo er über Brod und Wein den Dank spricht, oder den, wo er beides den Jüngern reicht? Es würde die biblisch-sachgemäßere und künstlerisch-bessere Auffassung wohl die sein, daß Christus über dem vor ihm stehenden oder von ihm gehaltenen Brod und Wein dankend die Augen nach oben erhebt und durch schickliche Geberde die Bestandtheile des Sakramentes segnet; — während das Herumreichen mit den Worten: „Nehmet hin und esset, nehmet hin und trinket!" beim Festhalten an dem Bericht der Textstellen für die Darstellung nicht ohne mancherlei Bedenken ist. Dem Fiesole erschien der Augenblick des Dankens und Segnens nicht entscheidend genug, er wählte den zweiten, den des Herumreichens, und zwar den wesentlichen Eigenschaften nach in der Form der katholischen Communion.

Das kleine Bildchen zeigt das Innere eines Zimmers. Zwei Mittelsäulen, die drei Bögen tragen, schließen es nach vorn, so daß wir durch die Säulen in das Gemach hineinsehen. Im Grunde desselben steht der Tisch des Mahles, und sechs Jünger, vier in der mittleren Säulenöffnung, je einer rechts und links, unmittelbar zunächst den Säulen, sitzen in perspectivisch kleinen Figuren an seiner hinteren Seite. Christus selbst ist von seinem Platze, der anscheinend in der Mitte zwischen jenen sechs Jüngern sich befand, aufgestanden, und in aufgerichteter Gestalt steht er vor dem Tische. Zu seiner Linken, im Mittelgrunde des Bildes rechts, knieen drei Jünger in einer Gruppe, die sich links und hinter der hier stehenden Säule ordnet; dem vordersten von diesen Jüngern reicht Christus, der in der linken Hand den Kelch hält, mit der rechten die Hostie hin, während im Vorgrunde zwischen der linken Säule und dem linken Bildrande die anderen Jünger erwartungsvoll knieen. Es ist also von dem Thatsächlichen der evangelischen Berichte nur der Tisch geblieben, an dem noch sechs Jünger sitzen, während alles Andere zur Communion nach katholischem Ritus geworden ist. Fiesole mußte gefühlt haben, daß, wenn er alle Jünger zugleich zu dieser Communion heranziehen wollte, er die Thatsache der Einsetzung selbst sehr verdunkeln würde. Deshalb ließ er die Sechs

noch am Tische sitzen und fand kein Bedenken darin, daß es sehr unwahrscheinlich ist, wenn diese von dem außerordentlichen Vorgange, an dem ihre Brüder schon theilnehmen, nicht getrieben werden, ebenfalls hinzueilen, und zu den Füßen Jesu niederzuknieen. Nur durch fromme Geberde und Gesichtsausdruck zeigen sie ihre Theilnahme an der Handlung, und es scheint, daß diese Ruhe doch nicht wohl der Außerordentlichkeit des Vorganges entspricht. Nichts aber lag der Kunstübung des edlen Klosterbruders ferner, als solchem Bedenken mit scharfem Verstande Rechnung zu tragen; in seiner innigen Frömmigkeit nahm er den Gegenstand ganz unbefangen, hielt äußerlich die bekannte Scene des Abendmahles fest, doch verband er mit ihr die Vertheilung des Sakramentes in streng kirchlicher Form und Weise. Hierdurch glaubte er gewiß Allem gerecht geworden zu sein, und es mußte ihn im hohen Grade beglücken und beruhigen, daß er in der Reihenfolge seiner Bilder aus dem Leben Jesu die Stiftung des heiligsten Sakramentes der Kirche durch den Erlöser selbst nicht hatte fehlen lassen. Für uns ist das kleine Gemälde überaus bemerkenswerth, weil es die älteste erhebliche Darstellung des Abendmahles ist, wo von der Scene des Verrathes vollständig abgegangen, und die sakramentale Seite mit großer Entschiedenheit gegeben wurde. Daß Fiesole sein Werk nicht zu vollkommener Einheit des Gedankens und der Composition durchbilden konnte, ist theils im Wesen dieses unvergleichlichen Malers, theils in der Schwierigkeit des Stoffes tief begründet. Ja, wir werden im weiteren Verlaufe finden, daß es, so lange man die kirchliche Bedeutung des Sakramentes festhalten will, überhaupt wohl unmöglich ist, eine künstlerisch vollkommene Auffassung zu gewinnen.

Das Entstehungsjahr dieser Tafeln wissen wir nicht, doch muß man sie aus äußeren und inneren Gründen in die reifere Zeit des Fiesole, etwa in die letzten 20 Jahre seines Lebens setzen, also in die Zeit von etwa 1435 bis 1455, wo er starb. [1])

[1]) Der P. Vincenzo Marchese in seinem Werke S. Marco, convento dei padri predicatori etc. Firenze 1852. S. 23. hält diese Tafeln für ältere Werke des Fiesole. Vasari, (IV. 30.) berichtet: „Nella cappella similmente della Nunziata di Firenze, che fece fare Pier di Cosimo de' Medici, dipinse gli sportelli dell' armario dove stanno l'argenterie di piccole figure, rondotte con molta diligenza." Diese Capelle selbst wird von Vasari in dem Artikel über Michelozzo Michelozzi (III. 282) genau beschrieben; er sagt auch Miche-

Zu S. 45.

FIESOLE.

(Fresco in S. Marco zu Florenz.)

Unter den zahlreichen schönen Malereien, mit denen Fiesole die Zellen seines Klosters, S. Marco zu Florenz, schmückte, befindet sich auch ein Abendmahl, das in der Folge unserer Betrachtungen hier von erheblicher Bedeutung ist.[1]) Er hat dort nemlich, — gegenüber der zuletzt geschilderten Darstellung mit sehr gesteigerter Ausschließlichkeit, — die sakramentale Seite der Sache gegeben. Seine Absicht war es jedenfalls, die Einsetzung des Abendmahles zu zeichnen, doch hat er sie zur Communion in streng kirchlicher Form gemacht, und deshalb können wir in dieser Composition eine den thatsächlichen Berichten der Evangelisten ganz entsprechende Auffassung nicht anerkennen. Fiesole ordnete an zwei zusammenstoßenden Wänden eines schlichten Zimmers zwei Tische an, so daß diese, vom linken Bildrande beginnend, einen Winkel bilden. An der Hinterseite jedes dieser Tische stehen oder sitzen vier Jünger; Christus selbst steht vorn, gerade vor der Stelle, wo beide Tische zusammenstoßen. Er hat links begonnen und den vier am ersten Tische befindlichen Jüngern die Hostie gereicht, und eben ist er im Begriffe, diese dem ersten der vier, hinter dem quer angebrachten Tische stehenden, Jünger zu geben. Dieser, in jugendlichen Zügen gehalten, ist ohne Zweifel Johannes, da man auch annehmen muß, daß auf dem jetzt von dem stehenden Christus verdeckten

---

lozzi sei bereits alt gewesen, was zur Zeitbestimmung allerdings hier wenig nützen kann, da man dessen Geburts- und Todesjahr nicht sicher kennt. Piero de' Medici aber starb 1469 im 53. Jahre (Macchiavelli, istorie fiorent. VII. 23.), Fiesole 1455, und da man gewiß mit Recht annimmt, daß Piero solche reiche und kostbare Unternehmung nicht als Knabe begonnen, so ergiebt sich das Jahr 1435, wo Piero erst im 20. Jahr stand, als der unbedingt früheste Termin, wo diese Arbeiten begonnen haben könnten. In der Guida di Firenze (An. Bettini. 5. ediz S. 48.) finde ich die Jahreszahl 1448 angegeben, die durchaus richtig zu sein scheint. Daß die Bildchen des Fiesole aber mit dem Bau der Capelle gleichzeitig waren, beweist die oben angezogene Stelle des Vasari und in Verbindung mit dieser die folgende: „Accanto a questa cappella ne fece un' altra verso il chiostro, la quale serve per coro aifrati etc. Nella faccia del qual coro è un armario grande, nel quale si serbano l'argenterie della Nunziata; ed in tutti questi ornamenti, e per tutto, è l'arme e l'impresa de' Medici." (Vasari III. 283.). Zu diesem Silberschrank gehörten die Bilder des Fiesole, und es kann nach dieser Erklärung wohl keinem Zweifel unterliegen, daß ihre Entstehung in die letzten 20 Jahre des Künstlers, wahrscheinlich sogar in das letzte Jahrzehnt seines Lebens zu setzen ist. Der von Vasari coro genannte Anbau ist im XVII. Jahrhundert sehr verändert und der Silberschrank wurde damals entfernt (Vasari III. 283. not. 3.).

[1]) P. Vincenzo Marchese, S. Marco a. a. O. Taf. XIX.

Platze dieser während des Essens gesessen habe. Die vier übrigen Jünger, deren leere Stühle man an der Vorderseite des quer stehenden Tisches bemerkt, knieen, auf den Empfang der Hostie wartend, ganz rechts am Bildrande in so gedrängter Gruppe, daß man vom vierten Kopf nur ein Stückchen sieht; der mittlere der drei sichtbaren Köpfe ist Judas, kenntlich durch den schwarzen Heiligenschein. Ganz links, dem vordersten Jünger dieser Gruppe entsprechend, kniet die Maria. Vom Tische sind alle Speisen und Geräthe bis auf 12 schalenähnliche kleine Becher entfernt. Christus hält in seiner Linken einen großen Kirchenkelch, der von der Patena mit den Hostien zugedeckt ist. Es wird sich nicht leugnen lassen, daß die Gestalt dieses Christus eine im hohen Grade unglückliche, ja selbst eine unmögliche ist. Denn aus der Entfernung vor dem Tische, wo er steht, und über diesen hinweg kann er, bei seiner Haltung, mit der Hand den Mund des Johannes keinenfalls erreichen. Es ist hier offenbar ein nicht geringer Verstoß gegen die Perspective begangen. Auch die Bildung und der Ausdruck des Gesichtes sind nicht glücklich und wahrhaft durchgeistigt. Dagegen besitzen die Köpfe der Jünger eine mannigfaltige Charakteristik und stimmungsvolle Schönheit. In diesen Köpfen liegt aber auch ganz und gar der Werth und Reiz des Bildes, das seiner Erfindung und Composition nach keinen sonderlichen Anspruch auf rein künstlerische Bedeutung erheben könnte. Der Gedanke, die Communion durch Christus selbst vollziehen zu lassen, lag für einen Künstler jener Zeiten, der zugleich auch das Ordenskleid des h. Dominicus trug, sehr nahe. Er nahm ohne Bedenken mit dem Dogma der katholischen Kirche an, daß Jesus selbst „eine Wiederholung seines reinen und heiligen Opfers auf Golgatha für alle Orte und Zeiten angeordnet hat, durch die heilige Messe, die er selbst mit seinen Jüngern im Saale zu Jerusalem das erste Mal feierte beim letzten Abendmahle, als er mit seinen Jüngern das Osterlamm aß.“ [1]) Nach katholischer Anschauung also hat die Einsetzung des Abendmahles als Meßopfer stattgefunden, und daraus folgt, daß Fiesole mit gutem Grunde jene in der Form dieses darstellte. Er nahm dazu sogar die Altargeräthe des Kelches und der Patena, und deckte mit der letzteren den Kelch zu, wie dies

[1]) N. Rothmiller, Der kathol. Gottesdienst. Innsbruck 1856. S. 98.

der Priester thut. Man muß annehmen, daß Christus bei einem zweiten Gange diesen Kelch den Jüngern reichen wird. Die Worte, die er in dem Augenblicke spricht, wo er also hier dem Johannes die Hostie reicht, sind die der Consecration, bei deren Sprechen sich die Wandlung des Meßopfers vollzieht: „Hoc est enim corpus meum.“ Auf diese Weise ist die Darstellung des Fiesole eigentlich nicht mehr das, was wir Abendmahl nennen, sondern es ist, wie die katholische Kirche lehrt, „die erste Feier der heiligen Messe beim letzten Abendmahle Jesu.“ Deshalb nennen auch die Italiener solche Darstellungen nicht einfach cena oder, wie sie sonst lieben, cenacolo, sondern sehr bestimmt cena eucaristica, was wir kaum mit dem Ausdruck Communionsmahl einigermaßen treffend wiedergeben. Die, wie bemerkt, nicht schöne und würdige Gestalt des Christus scheint unter dem Einflusse der Ceremonie die Seele verloren zu haben, dagegen führt Fiesole einen künstlerisch und menschlich ganz vortrefflichen Zug ein. Einer der Jünger nämlich, der zweite von rechts unter den hinter dem Tische stehenden, blickt auf den Judas herunter mit dem Ausdruck innigen Mitleidens und macht auch eine entsprechende Bewegung der Hände dazu. Einen ähnlichen Zug menschlich-edlen Gefühles findet man auf dem jüngsten Gericht des Fiesole, welches zu der oben erwähnten Reihe der Bilder aus dem Leben Jesu[1]) gehört. Da zeichnete er den Christus, wie er mit dem entschiedensten Ausdrucke trauernder Liebe und innigen Schmerzes die Verdammten in die Hölle weist. Es thut unsrer Gefühlsweise wohl, daß der Künstler in seiner menschlichen Empfindung wenigstens an einem der Jünger zeigte, wie sehr beklagenswerth dieser Judas sei, dem „es besser wäre, daß er nie geboren wäre“.[2]) Daß Fiesole endlich die Maria an der Scene hat Theil nehmen lassen, kann nicht überraschen, da es der religiösen Vorstellungsweise jener Zeiten sehr entspricht. Doch entfernt sich der Meister durch diese Abweichung ebenso von den biblischen Texten, wie er es durch seine ganze Auffassung thut.

Ein beträchtlicher Zwischenraum trennt die Abendmahlsbilder des Fiesole von den nächstfolgenden Denkmälern. Wir gelangen nämlich jetzt zu einer größeren Gruppe bedeutender Werke, die gemeinsam in die Zeit

[1]) Descrizione a. a. O. Sala d. picc. qu. No. 24.

[2]) Marcus, XIV. 21.

von etwa 40 Jahren, vor und nach dem Jahre 1500, fallen. Von älteren toscanischen Meistern sind Cosimo Roselli und Domenico Ghirlandaio vertreten, denen sich der Pseudo-Rafael von S. Onofrio anschließt. Es folgt dann Andrea del Sarto, Leonardo, Luca Signorelli und Rafael. Die drei ersten dieser Werke sind unter einander sehr verwandt, und alle drei lehnen sich an das Vorbild von S. Croce. Betrachten wir jetzt die Darstellung des Cosimo Roselli.

Dieselbe befindet sich in der sixtinischen Capelle zu Rom, und zwar ist sie das erste der großen Fresken an der Wand rechts vom Eintritt. Papst Sixtus IV., der von 1471—84 regierte, und der zwei Jahre nach seiner Thronbesteigung den Bau der Capelle durch Baccio Pintelli hat beginnen lassen, rief zur Ausschmückung derselben mehrere Maler von Florenz nach Rom, und unter diesen auch Cosimo Roselli. Roselli führte drei große Gemälde aus, von denen eines das Abendmahl vorstellt.[1]) Vasari erzählt, daß Cosimo sich in Bezug auf Erfindung und Zeichnung schwach gefühlt habe, und wenn das letztere auch offenbar zu hart ist, so hat es mit der Schwäche in der Erfindung seine volle Richtigkeit. Dies bezeugt besonders deutlich das Abendmahl. Es scheint, daß er aus eigenem oder fremdem Antriebe es für nöthig gehalten hat, in einem kirchlichen Raume die sakramentale Seite des Abendmahles nicht unbeachtet zu lassen; da er sich aber nicht zu eigenen schöpferischen Gedanken erheben konnte, so begnügte er sich damit, das Vorbild von S. Croce mit den seither unermeßlich erweiterten Mitteln der Kunst umzugestalten und mit einigen nicht glücklichen Bereicherungen zu versehen. Seine ganze Bildfläche theilte er in eine untere Hälfte, wo er das Abendmahl ausführte, und in eine obere, die letztere aber wieder in drei kleine Abtheilungen, in denen er den Oelberg, die Gefangennehmung und die Kreuzigung darstellte. Dem langen Abendmahlstisch hat er eine etwas geschwungene Form und nach vorn zwei kurze Flügel gegeben, um so eine gefälligere Linie für die Köpfe zu gewinnen, allerdings auf Kosten der Wahrscheinlichkeit, denn ein solcher Tisch mag zu den seltneren Dingen gehören. In der Mitte vor dem Tische, ein klein wenig nach rechts, sitzt Judas, die eigentliche Hauptfigur der

[1]) Vasari. V. 30 ff.

ganzen Composition. Links von Judas, hinter dem Tische, hat Christus seinen Platz erhalten, und weiter links fünf, rechts aber von Judas, hinter dem Tische, sechs Jünger. Diese elf Jünger sind keineswegs zu organisch gegliederten Gruppen geordnet oder zu einem tieferen Seelenleben erhoben; das ganze Interesse faßt sich in den beiden Hauptfiguren zusammen. Vom Tische sind alle Speisen schon entfernt und nur der Kelch steht vor Christus. Dieser hält das Brod in seiner linken Hand und segnet es mit der rechten, so daß also aufs Unzweifelhafteste hier die Einsetzung gegeben ist. Aber trotz dieser Bestimmtheit ist die Beziehung zum Verräther Judas mit ungleich größerer Stärke als in S. Croce betont, denn Christus sieht Judas an, und Judas sieht Christus an, während in S. Croce der eine seitwärts, der andere in die Höhe blickt. Aber kann man es einen guten Gedanken nennen, daß die Augen des Heilandes, während er das Sakrament einsetzt und dessen Bestandtheile segnet, sich auf den Verräther richten, und daß dieser den Blick aushält und erwidert? Wie menschlich wahr ist gegen diese Auffassung Giotto, der den entlarvten Verräther davon eilen läßt, seine Schandthat ins Werk zu setzen! Roselli aber, der die ohnehin sachwidrige Aussonderung des Judas schon von S. Croce unbedenklich entlehnte, steigerte noch die Charakterisirung desselben; während nämlich der Meister von S. Croce sich begnügte, dem untreuen Jünger den Heiligenschein zu nehmen, gab ihm Roselli einen von Blei, um so gleichsam durch einen höllischen Nimbus die teuflische Natur anzuzeigen. Man erkennt in allen diesen Dingen ein Streben, von der einfachen Thatsache abzugehen und eine tiefere theologische Bedeutung unterzulegen. Allein dies ist nur mit sehr wenigem Glück geschehen, da Roselli nichts erreichte, als eine beträchtliche Verschärfung der geistigen Halbheit, die schon in dem Fresco von S. Croce sich ankündigte: eine sehr gesteigerte Verdunkelung der Scene des Verraths, ohne zu einer durchschlagenden Klarheit der Scene der Einsetzung vorzudringen. Diese Schwäche des Gedankens und der Erfindung hat Roselli durch eine Anhäufung von Beiwerk auszugleichen gesucht, aber mit dem schlechtesten Erfolge. Im Vordergrunde hat er eine reiche Gruppe von Weinkannen und Tafelgeräth angeordnet, und rechts von dieser den Raum mit einem Hunde und einer Katze, die gegen einander im Anstande stehen, ausgefüllt. Ja, mit diesem sachwidrigen Beiwerke noch nicht zu-

frieden, hat er rechts und links am Bildrande je zwei profane Zuschauer in florentinischer Tracht aufgestellt! Und endlich über dieser ganzen Scene zwischen den Oeffnungen von Pfeilern jene drei, dem Abendmahle folgenden, Vorgänge angebracht. Stört dies letztere schon die Ruhe und Einheit der Darstellung, so wirken die vier Zuschauer geradezu lästig, und bekunden in sehr entschiedener Weise, wie bedenklich es, grundsätzlich, sei, wenn die damaligen Künstler ihre Zeitgenossen auf den biblischen Bildern einführten. Der richtige Tact und feine Sinn eines Benozzo Gozzoli, der in dieser Art so herrliche Werke zu Pisa und Florenz ausführte, sticht freilich gegen manche Andere und besonders gegen Cosimo Roselli mit seinem Abendmahle stark ab. Mindestens eben so schlimm berührt nun auch noch das an der Erde liegende reiche Tafelgeräth, dessen Vorhandensein sachlich auch nicht im Entferntesten veranlaßt ist, und das nur zerstreuend wirkt. Was vollends der Hund und die Katze hier sollen, vermag man nicht zu ahnen. Alles dieses der Sache fremde oder feindliche Beiwerk dient nicht dazu, die Wirkung der Composition zu heben, sondern vielmehr die Armuth des Künstlers blos zu legen, der in dem Irrthum war, daß er durch reichen Aufputz des alten Schemas von S. Croce auch ein neues Leben begründen könnte. Die einzige beachtenswerthe Neuerung von sachlicher Bedeutung, die Roselli einführte, ist die, daß bei ihm der Johannes nicht am Busen Jesu ruht. Hierzu mag ihn, wie es scheint, der Umstand veranlaßt haben, daß Christus in der Handlung der Consecration des Brodes dargestellt ist, welche das Liegen eines Jüngers an seinem Schooße, in der Weise, wie es bisher vorkam, wohl ausschließen muß.

Ganz oder fast gleichzeitig mit diesem Werke des Cosimo Roselli malte Domenico Ghirlandajo ein Abendmahl a fresco im Refectorium von Ognisanti zu Florenz. Ich habe dasselbe nicht sehen können, da die Räumlichkeiten als Magazin für das Uffizio delle Demanie zur Zeit benutzt wurden, und kenne es auch aus Abbildungen nicht. Es trägt die Jahreszahl 1480 und hat leider nicht unerheblich unter der Feuchtigkeit des Ortes gelitten. [1]) Nach der Schilderung bei Crowe und Cavalcaselle [2]) nimmt es die ganze Fläche der hinteren Schmalwand ein und ist in der

[1]) Vasari V. 67.

[2]) A new history of painting, II. 463.

Anordnung ganz in der herkömmlichen Weise gehalten: Judas sitzt an der vorderen Seite allein und Johannes ruht am Schooße Jesu. Der Tisch aber ist mit zwei Flügeln versehen. Der Ausdruck der Köpfe wird besonders gelobt. Ein neuer Gedanke der Erfindung scheint in diesem Werke nicht niedergelegt zu sein. Diese Vermuthung wird beglaubigt durch ein anderes Werk, welches bei Crowe und Cavalcaselle[1]) eine Wiederholung des Fresco von Ognisanti genannt wird. Es befindet sich an der Hauptwand der ehemaligen sogen. Foresteria, dem Fremdensaale, des Klosters von S. Marco zu Florenz[2]) und scheint nicht lange nach jenem anderen Bilde in Ognisanti entstanden zu sein. Daß zwei solche ganz ähnliche Darstellungen desselben Gegenstandes von einem und demselben Maler für zwei Klöster in einer und derselben Stadt und ziemlich um dieselbe Zeit ausgeführt werden konnten, beweist nicht minder das Ansehen, das Ghirlandajo genoß, als die Beliebtheit der gegebenen Auffassung des Gegenstandes. Das Fresco von S. Marco hält sich streng an die alte Anordnung. Trotz der kurzen Flügel des langen Tisches, an denen je zwei Jünger sitzen, liegen doch die Köpfe aller Figuren, bis auf den am Herzen Jesu ruhenden Johannes, in einer Horizontale. Selbst Judas, der vor dem Tische sitzt, reicht in diese Linie hinauf. Unnöthiges Beiwerk, wie es ein Roselli liebte, hat der strenge Ghirlandajo verschmäht, nur in der architektonischen Decoration und den Bogenflächen über der hohen Rücklehne hat er Baumwipfel, Vögel und Himmel gemalt; dagegen findet sich auffallender Weise vorn am Fußboden neben Judas eine sitzende, den Beschauer ansehende, Katze. Daß mit derselben eine Anspielung gemacht werden sollte, scheint auf den ersten Blick glaubhaft und wahrscheinlich, allein ich vermag die Absicht des Künstlers nicht zu ergründen; vielleicht soll die Katze nur ein Symbol der Untreue und Falschheit sein, doch könnte sie auch einfach als das in Italien beliebteste Hausthier hierher gesetzt sein. Die Vorzüge des Werkes liegen in der vorgeschrittenen Kunst und in dem Ernste des Meisters. Man sieht statt des knappen Tischtuches von S. Croce ein lang herabhängendes, das durch Gefält belebt und an den Vorderseiten der Tischflügel durch einen breiten schwarzen Musterstreifen geschmückt ist.

[1]) Ebenda, II. 470.
[2]) Vasari V. 69.

Die Tafel ist nicht reich, doch schicklich besetzt, die Gewänder sind schön gezeichnet, besonders vortrefflich aber sind die Köpfe, die durch große Charakterschönheit hervorragen. Sakramentale Bezüge hat Ghirlandajo nicht hervorgehoben. Sein Christus hält segnend die rechte Hand über Johannes und senkt die Augen gegen ihn herab. Judas hat dieselbe Haltung des Kopfes wie in S. Croce, im Profil und nach oben gerichtet; der Heiligenschein fehlt hier wie dort. Judas ist ganz unthätig, und das Eintauchen in die Schüssel ist aufgegeben; dagegen hält er die rechte Hand in der Höhe der Brust frei über dem Tische, offenbar in buchstäblicher Anlehnung an das Wort bei Lucas:[1]) „Doch siehe, die Hand meines Verräthers ist mit mir über Tische"; — wozu freilich die beschriebene Haltung des Christus nicht stimmt, der diese Worte unmöglich sprechen kann. Die übrigen Jünger sind nicht zum kräftigen Ausdruck einer gemeinsamen Seelenbewegung vereinigt, sie sind zu würdigen Individualitäten entwickelt, doch sie sind nicht mit in die eigentliche Action gezogen. Ein Paar von ihnen sehen den Judas an, einer den Johannes, zwei zum Bild heraus, ein anderer noch schlägt die Augen nieder, so daß die Stimmungen offenbar sehr getheilt sind. Dieser Mangel findet seine Begründung in der Unklarheit des dargestellten Augenblickes. Zwischen Judas und Christus ist außer dem Halten der „Hand über Tische" nicht die geringste Beziehung gelassen, weder im Ausdrucke, noch in der Handlung. Jener sitzt ausgesondert allein da, kümmert sich um keinen der anderen und schaut gen Himmel; dieser, in still-ernster Milde, blickt nieder und erhebt segnend seine Hand. Da ist kein innerlicher und sachlicher Zusammenhang mehr möglich. Das verhängnißvolle Wort ist, wenn man nur die Composition sprechen läßt und nicht mit Hülfe des Bibeltextes und der Reflexion in die Absichten derselben eingeht, nicht gefallen, der Verräther ist nicht erkannt, und das Sakrament wird nicht eingesetzt. Die geistigen Schwächen von S. Croce — obwohl es Ghirlandajo aufgegeben, den Judas eine Rippe aus der Schüssel nehmen zu lassen, — treten hier, einer formal schon sehr vervollkommneten Erscheinung gegenüber, doppelt empfindlich hervor, und man vermag nicht, einen klaren Gedanken mit dieser Darstellung zu verbinden.

[1]) XXII. 21.

Oben an der Rücklehne unter dem Gesims läuft nun aber quer über die ganze Breite des Bildes auch noch eine Inschrift; dieselbe lautet:

Ego dispono vobis sicut disposuit mihi
pater meus regnum, ut edatis et bibatis
super mensam meam in regno meo.

Wie passen diese Worte zur Darstellung? Sie sind dem Lucas[1]) entlehnt, bei dem nach dem eigentlichen Abendmahle die kurze Andeutung vom Verrathe und darauf der Zank der Jünger folgt, „wer von ihnen für den Größesten gehalten werden werden sollte.“ Darauf beruhigt sie Christus und setzt hinzu: „Ich will euch das Reich bescheiden, wie mirs mein Vater beschieden hat; daß ihr essen und trinken sollt über meinem Tische in meinem Reiche, und sitzen auf Stühlen und richten die zwölf Geschlechter Israels.“ Man kann unmöglich bei Betrachtung des Bildes diese Worte dem Christus in den Mund legen und ebensowenig sehen die Jünger danach aus, als ob sie sie hörten. Es scheint mir aber auch ungerecht, diese Inschrift mit den künstlerischen Absichten Ghirlandajo's in ursächlichen Zusammenhang zu bringen, vielmehr wird man billig annehmen müssen, daß die klugen Patres von S. Marco diesen Spruch gewählt haben, weil er nach katholischer Anschauung in den Jüngern das ganze Priesterthum unvergleichlich verherrlicht, und zwar sofort nachdem Christus das Abendmahl, d. h. wiederum das Meßopfer, eingesetzt hatte. Solch ein Hinweis auf die göttliche Bevorzugung des Priesterthumes in dem Fremdensaale des Klosters von S. Marco angebracht, kann Niemanden überraschen. Ich lasse deshalb diese Inschrift für die künstlerische Erklärung des Werkes außer Acht, und will daraus, daß sie eben zu demselben innerlich gar nicht stimmt, dem Ghirlandajo keinen Vorwurf machen.

So können wir denn in Ghirlandajo's Werke die geistige Schwäche, den Mangel eines einheitlichen und bedeutenden Gedankens gar nicht verkennen, und wir können an dieser Thatsache ermessen, wie schwer es überhaupt geworden ist, die Darstellung des Abendmahles zu irgend einer wahrhaften und völligen Ausgestaltung zu bringen, und wie selten ein wirklich schöpferischer Künstlergeist auftritt.

[1]) XXII. 29 und 30.

Noch größer erscheint diese Schwäche in dem vielbesprochenen Abendmahl von S. Onofrio zu Florenz. Man findet hier genau dieselbe Anordnung wie bei Domenico Ghirlandajo in S. Marco. Ueber der hohen Rücklehne baut sich eine äußerst unmotivirte Pfeilerarchitektur auf, zwischen welcher hindurch man die Landschaft sieht; in der mittleren großen Bogenöffnung aber nimmt man die Scene am Oelberg wahr. In diesen Aenderungen wird man nicht eine Verbesserung der Darstellung des Ghirlandajo erkennen können. Ebenso bleibt der Künstler von S. Onofrio in einigen mehr äußerlichen Dingen hinter Ghirlandajo zurück. Sein Tischtuch liegt ohne alles Gefält glatt wie ein Kasten über dem Tische, doch ist ein Musterstreifen durch die ganze Länge desselben gezogen. So entstehen, da der Tisch eben jene zwei kurzen Flügel hat und auf einer entsprechenden kleinen Erhöhung steht, viermal über einander dieselben geknickten Parallellinien. Auch die Vorderseite der Sitzbank ist steif und eckig, so daß dem Beschauer auf den ersten Blick häßliche und verletzende Linien entgegen treten. Die Bekleidung der Rücklehne mit einem grünen Blumendamast hat ebenfalls etwas Rohes, und man muß in allen diesen Einzelheiten Züge erkennen, die unwidersprechlich gegen die Urheberschaft eines außerordentlichen Meisters zeugen. Von Rafael, wie man lange behauptet und geglaubt hat, kann keine Rede sein. Einige Aenderungen in der Erfindung bestätigen dies. Der Maler von S. Onofrio besaß unzweifelhaft einen entwickelten Sinn für den Ausdruck zarterer Stimmungen und für eine gewisse feinere Grazie, und wir finden dies leicht erklärlich, da die Typen seiner Gestalten mit der größten Entschiedenheit auf die Schule von Perugia hinweisen. Peruginisch ist die ganze Empfindungsweise, die sich in den Köpfen ausspricht, und so kann man sich nicht wundern, wenn man auch den peruginischen Mangel an männlicher Kraft und dafür einen gewissen Anflug von Sentimentalität findet. Es mußte dem Maler von S. Onofrio dies Hinaufstarren des Judas, daß wir in S. Croce und in S. Marco wahr nahmen, unschön erscheinen, und so malte er ihn mit dem Kopf nach außen sich wendend und den Beschauer ansehend. Auch gab er ihm in die linke, dem Beschauer zugekehrte Hand den Beutel, während er die rechte unthätig auf dem Tische ruhen ließ. Hierdurch ist der Judas, als einzelne Figur betrachtet, gegen den des Ghirlandajo erheblich verbessert worden, allein jede Beziehung, die

von ihm zu den übrigen Personen ausginge oder von diesen auf ihn zurückwirkte, ist auch hier vermieden. Als besonderes Kennzeichen erhielt er außer dem Beutel einen bleiernen Heiligenschein. Die Gruppe des segnenden Christus und des anscheinend schlafenden Johannes ist genau dieselbe geblieben, nur daß Christus den Judas mit Wehmuth ansieht. Einige der andern Jünger thun das Nämliche; unter diesen zeichnet sich am Meisten Petrus aus, der mit Nachdruck sein Messer hält und dessen Züge einigen Zorn erkennen lassen. Andere aber sind ganz-gleichgültig. Der Eine schenkt sich mit großer Zierlichkeit Wein ein, der Andere hält die Hände über einander gelegt auf dem Tische und blickt gelassen zum Bilde heraus, ein Dritter führt einen Bissen zum Munde u. s. w., so daß auch hier wie beim Ghirlandajo die Seelenstimmung eine ganz getheilte ist. Nach allem Diesen kann man unmöglich eine Weiterbildung des Gegenstandes, einen Fortschritt in dem Fresco von S. Onofrio erkennen, vielmehr muß man zugeben, daß es in einigen Stücken sehr empfindlich gegen das von S. Marco zurückbleibt, und daß selbst in seinen Vorzügen der Abstand beider Werke nicht unbedingt, sondern vielmehr durch eine gewiße einseitige Eigenschaft bedingt ist, die in Bezug auf zartere Gemüthsstimmung im Allgemeinen die Malerei von Perugia gegen die von Florenz unbestreitbar voraus hat. Aber selbst dieser Vorzug kommt nur den einzelnen Gestalten als Einzelnen zu gute, und das Ganze bleibt nach wie vor in Hinsicht des Gedankens und der Erfindung sehr schwach. Zu jener Vortrefflichkeit der Köpfe gesellt sich eine große Vollendung der Frescomalerei in Bezug auf die Technik und die Farbe, — was freilich nach den Vorgängen in Florenz kein Wunder ist, — so daß man doch in diesem Gemälde einen nicht gewöhnlichen Reichthum schöner Elemente findet.

Diese Elemente sind der Grund gewesen, daß man die Urheberschaft Rafael's längere Zeit mit Beharrlichkeit und nicht ohne Glück vertheidigen konnte. Das Abendmahl von S. Onofrio nämlich ist unzweifelhaft eines der merkwürdigsten Bilder für die kunstgeschichtliche Kritik, und schwerlich wird man ohne urkundliche Beweise eine Einstimmigkeit über den Urheber desselben erreichen können. Es vereinigt künstlerische Eigenthümlichkeiten in sich, die in dieser Mischung und in diesem Grade sich bei einem zweiten Werke nicht vereinigt finden. Je nachdem nun die eine

oder andere derselben besonders nachdrücklich betont wird, fällt dann das Urtheil aus, und es läßt sich begreifen, wie man mit solcher Sicherheit und Wärme für Rafael eintreten konnte. Wie erwähnt sind Züge hoher Schönheit in diesem Bilde, Züge, die eines Rafael nicht unwürdig sind, ja die selbst geradezu auf ihn hinweisen können. Hat man nun lediglich diese im Auge, so ist es nur noch ein Schritt, sich von dem Rafaelischen Ursprunge überzeugt zu halten. Wie aber besonders einige der Köpfe für ihn sprechen, so zeugen andere gegen ihn, und noch mehr thun dies einige äußerliche Dinge, die leicht zu überwinden gewesen wären. Dieses kastenglatte und faltenlose Tischtuch, diese eckige Sitzbank, dieser grüne Blumendamast und Anderes sind Dinge, die sich weder mit dem Schönheitsgefühl eines Rafaelischen Genius, noch mit einer vollkommenen Kunst verbinden lassen. Und hierzu kommt die vollständige Entlehnung der Composition und der große Mangel selbständiger Erfindung, wie wir dies nachzuweisen suchten. Will man nicht annehmen, daß ein talentvoller, für uns verschollener Künstler um das Jahr 1500 und kurz vor dem Aufbrechen der vollen Blüthe der Kunst dies Werk, vielleicht das einzige Denkmal seines Daseins, gemacht habe, so bleibt die Vermuthung, daß es während des Aufenthaltes von Rafael in Florenz von einem seiner künstlerischen Freunde mit seinem Rathe und vielleicht nicht ohne seine Unterstützung ausgeführt sei. Der Maler erkennt die Schwäche der alten Anordnung nicht, er fühlt manche unschönen und schülerhaften Einzelheiten nicht, zeigt aber doch sein Talent in anderen sehr vortrefflichen Einzelheiten. Wollte man entgegnen, daß ja gerade damit eine Wahrscheinlichkeit für Rafael, der in Florenz den Uebergang vom Schüler zum Meister vollzogen, gegeben sei, so übersieht man, daß Rafael in Florenz bereits, und sogar schon früher, mit großer Freiheit die Typen alter Anordnungen und Traditionen belebt und veredelt hat. Man darf nur an Werke denken, wie die Krönung Mariae in der Vatikanischen Gallerie vom Jahre 1505, ein staunenswerthes Werk für einen Jüngling von 22 Jahren und vielleicht die Krone der umbrischen Schule, oder an das mailänder Sposalizio vom Jahre 1502, um dies zu ermessen für seine peruginische Zeit; für sein künstlerisches Streben und seine gewaltigen Erfolge in Florenz zeugen u. A. die unvollendete Madonna del Baldacchino im Palazzo Pitti zu Florenz und die Grablegung von 1507

bei Borgheſe in Rom. Ein Mann, der ſolche Werke ſchuf, in denen ein ſchöpferiſcher Geiſt, freie Erfindung und Charakter ſich ausſprechen, kann nicht zur ſelben Zeit ein im Gedanken ſo ſchwaches Werk, das weniger Einheit als verſchiedene Einflüſſe zeigt, gemacht haben. Ich für meinen Theil werde mir nie einreden laſſen, daß ein ſo abſcheuliches Tiſchtuch wie dies von einem Rafael herrühren könne; und zudem wäre es ja auch unbegreiflich, daß Vaſari, der in Florenz doch gut Beſcheid wußte, dies große Werk überſehen, ja nicht einmal gekannt haben ſollte. So bald nach Rafael's Tode ſollte dies Gemälde ſo ſpurlos vergeſſen geweſen ſein! Viel wahrſcheinlicher bleibt die Möglichkeit, ein anderer verſchollener Künſtler, der jedenfalls kein gewöhnliches Talent war, habe allein oder mit Rafael's Beihülfe das Bild gemalt. Die beiden Handzeichnungen, welche jetzt neben dem Fresco aufgehängt ſind, beweiſen nichts, da ſie nicht beglaubigt und, wie mir ſcheint, von verſchiedenen Händen ſind. Auch iſt bei der gegenwärtigen Lage der Sache die Heranziehung des zu Gotha befindlichen, ſehr merkwürdigen Kupferſtiches von unbekannter Hand, welcher ein dem Abendmahl von S. Onofrio in der Compoſition ganz ähnliches, in der Architektur und im Typus der Köpfe ganz verſchiedenes Werk darſtellt, nicht entſcheidend.[1])

[1]) Das Fresco iſt erſt ſeit 1845 wieder bekannt; vergl. Kunſtblatt 1845, S. 381, 1847. S. 25. — Cornelius trat um dieſe Zeit in entſchiedener Weiſe für Rafael auf; ſ. Riegel, Cornelius. S. 234. — Paſſavant (Rafael von Urbino, III. 160.) hält Lo Spagna für nicht unmöglich, — Burckhardt (Cicerone, 839. — vergl. auch ſeine Anmerkung in Kugler, Geſchichte der Malerei, Berlin, 1847. I. 567.) nennt Pinturricchio, — Crowe und Cavalcaſelle (A new history of plainting, III. 247. 351.) reden nachdrücklich für Gerino da Piſtoia. Und Andere ſind anderer Meinung, namentlich ereiferten ſich einige, geſtützt auf eine urkundliche Nachricht, für den ſchwachen und gezierten Neri di Bicci. Ich halte alle dieſe Bezeichnungen für gewagt, weil die zwingenden Gründe fehlen, und bleibe einfach bei der ſichern Thatſache eines unbekannten Meiſters ſtehen. In jener großen, kunſtbewegten Zeit, wo die Talente ſich drängten, ſtarb manches früh dahin und iſt verſchollen. Warum ſoll ein ſolches, das aus Umbrien nach Florenz kam, nicht das Abendmahl in S. Onofrio gemalt haben? Wer auch ſteht nachſinnend vor dem merkwürdigen Altare der thronenden Madonna in S. Spirito? — einem Bilde von außerordentlicher Schönheit, großer Stylvollendung, zarter Innigkeit der Empfindung und vortrefflicher Malerei. Allein es hat mit keinem beglaubigten Werke nahe Verwandtſchaft, und der Scharfſinn erſchöpft ſich, dieſes Gemälde auch nur mit einiger Wahrſcheinlichkeit einem bekannten Meiſter zuzuſchreiben. Denn, indem man ſich an einzelne Züge hält, und danach auf einen Meiſter ſchließen will, machen ſich neckend andere bemerkbar, welche an einen ganz anderen Künſtler erinnern. Das Bild iſt inſchriftlich vom Jahre

Das Abendmahl von S. Onofrio ist das letzte große Werk, welches die nun schon typisch gewordene Anordnung des Fresco von S. Croce wiederholt. Das Entstehungsjahr desselben ist nicht mit Sicherheit anzugeben, doch scheint es allerdings in die ersten Jahre des XVI. Jahrhunderts zu gehören, wo zuerst umbrische Talente auf florentinischem Boden sich geltend machen. Danach wäre das Werk später als das des Leonardo zu Mailand, allein es hat nichts auffälliges, daß ein junger Maler zu Florenz, noch die alte typische Anordnung wiederholte und von der neuen Schöpfung in S. Maria delle grazie nichts wußte. Ich mußte deshalb, auf die Gefahr hin wahrscheinlich der chronologischen Reihenfolge nicht ganz treu zu bleiben, das Fresco von S. Onofrio zuerst behandeln, und schiebe auch jetzt noch, ehe ich zu Leonardo übergehe, ein anderes kleines Werk, dessen Entstehungszeit gleichfalls unsicher ist, ein.

In der Akademie zu Florenz wird die Staffel eines Altarbildes[1]) aufbewahrt, dessen ursprüngliche Bestimmung man nicht kennt,[2]) das aber von Luca Signorelli herrührt. Eine der drei auf derselben befindlichen Darstellungen ist das Abendmahl. Dies kleine Werk zeigt nun bereits einen neuen Geist und frische Selbständigkeit der Erfindung. Die Unklarheit und Getheiltheit des Gedankens ist beseitigt, Christus in der Mitte der Tafel sitzend, hält die Hostie in der linken Hand, und indem er auf sie blickt, scheint er zu sprechen: „Dies ist mein Leib.“ In schicklicher Weise sind die Jünger zu seinen Seiten angeordnet, Johannes rechts von ihm an seinem Busen, doch in möglicher und gefälliger Stellung; die rechte Hand Jesu ruht auf seiner rechten Schulter. Rechts und links von dieser Gruppe sitzen an der hinteren Seite des Tisches noch je zwei Jünger, dann schließen sich in einem sehr stumpfen Winkel zwei Flügel an, an deren jedem drei Jünger ihre Plätze haben. Auf diese Weise brachte

---

1505, in welche Zeit auch der bisherigen Annahme gemäß das Abendmahl von S. Onofrio fällt. Nicht für unbedingt unmöglich halte ich es, daß beide Werke von einem und demselben verschollenen Künstler herrühren könnten.

In italienischen Schriften findet man das Abendmahl auch unter dem Namen des Cenacolo di Foligno aufgeführt, offenbar deshalb, weil die Nonnen von S. Onofrio aus dem adeligen Kloster der sogen. Contesse, S. Anna, zu Foligno stammten.

[1]) Descrizione etc. a. a. O. Galler. d. quadri picc. No. 1.

[2]) Vasari, VI. 152.

Signorelli die Köpfe seiner Figuren in eine sehr flache, dem Auge angenehme Bogenlinie. Auch der Kopf des Judas liegt in dieser Linie. Judas nämlich steht vor dem Tische, nahe dem Winkel rechts; er ist eine gut gezeichnete Gewandfigur, doch greift er in die Handlung nicht ein; seine Hände scheint der Künstler nicht ohne Absicht verdeckt zu haben. Der Zusammenhang des Judas mit der ganzen Scene ist hier noch erheblich mehr gelockert als bisher, denn das Stehen macht den Eindruck größerer Zufälligkeit und geringerer Zugehörigkeit als das Sitzen, so daß man eher den Gedanken aufkommen lassen kann, Judas stehe im Begriffe sich zu entfernen. Allein die Einführung dieser Figur, wie sie ist, scheint mehr aus der alten Gewohnheit hervorgegangen, als durch das unbefangene Gefühl des Künstlers bestimmt zu sein. Die Scene des Verrathes ist gänzlich beseitigt und die Einsetzung in aller Deutlichkeit dargestellt. Welches Verhältniß hat nun zur letzteren der stehende Judas? Dies ist es, was nicht klar ausgesprochen wurde und worin die Schwäche dieses sonst bedeutenden Werkes liegt. Hätte Signorelli den Judas, unbeschadet etwa seiner Charakterisirung als Verräther, zwischen den übrigen Jüngern mit angebracht, so würde der Augenblick in sich selbst vollkommen einheitlich und deutlich sein. Es wäre die Einsetzung mit den Worten: „Dies ist mein Leib, der für euch gebrochen wird.“[1]) Doch durch die Aussonderung des Judas ist ein, dieser Scene innerlich fremdes, Motiv eingeführt, welches der Einheit des Bildes zu nahe tritt. Uebrigens darf nicht unerwähnt bleiben, daß alle Figuren ohne Heiligenschein gehalten sind, und daß also Signorelli mit Bewußtsein mehr nach thatsächlicher Wahrheit als nach kirchlicher Angemessenheit gestrebt hat; woraus man wieder folgern muß, daß ihm im Judas eine Schwierigkeit entgegengetreten ist, die er nicht überwinden konnte. Er lehnt sich deshalb an die Tradition an, und trug dieser auch darin Rechnung, daß er das Brod durch eine Hostie ersetzte.

Jetzt an der Stelle angelangt, wo ich auf Leonardo's unerreichtes Werk eingehen muß, treten mir doppelte Bedenken entgegen: die Unmöglichkeit, einer so vollendeten Schöpfung der Kunst mit Worten nahe zu kommen, und die große über dies Gemälde schon vorhandene Lite-

[1]) I. Korinth. XI. 24.

ratur.[1]) Es scheint, daß ein Werk, welches so Viele der ausgezeichnetsten Männer gesehen, verstanden und geschildert haben, auch für die menschliche Erkenntniß gleichsam nach allen Richtungen erschöpft sei. Allein sei dem wie ihm wolle, und sei auch jene Unmöglichkeit, in ihren Grenzen, unbedingt, so kann ich doch hier mit einem kühlen Ausdrucke der Verehrung nicht an Leonardo vorübergehen, sondern ich muß wenigstens andeuten, wie hoch er in seinem Abendmahle über alle bisher betrachteten Darstellungen hinausragt, und wie er bis heute von Niemandem, in Bezug auf das Werk als Ganzes, erreicht, geschweige übertroffen wurde. Wodurch sich die Werke eines Genius vor denen anderer Menschen auszeichnen: Größe und Einfalt des Gedankens, Sicherheit und Herrschaft in den Mitteln der Darstellung, — das fällt uns hier bei Leonardo sogleich ins Auge. Alle Halbheiten, die wir in den Fresken von S. Croce, S. Onofrio, in denen des Ghirlandajo u. s. w. wahrnahmen, sind bis auf die geringste Spur beseitigt. Aber Leonardo betonte nicht, wie Signorelli dies in dem zuletzt besprochenen kleinen Bilde that, die Einsetzung, sondern er wählte den Augenblick, wo der Verrath angekündigt wird. Diesen nahm er ganz nach den thatsächlichen Berichten der Evangelisten, und gestaltete ihn ohne symbolische Beziehungen oder geheimnißvolle Andeutungen rein nach der Menschlichen Möglichkeit aus. Christus hat die Worte: „Wahrlich, ich sage euch, Einer unter euch wird mich verrathen,"[2]) eben gesprochen, und das Entsetzliche berührt den Kreis seiner Treuen wie ein Blitz aus heiterem Himmel. Bei Matthäus und Marcus nun werden die Jünger „betrübt" und „traurig" und fragen jeder den Herrn: „bin ich's?"; bei Johannes wird ihnen „bange", und Petrus regt den Johannes an, den Herrn zu fragen: „Wer ist's?" Der Bericht bei Lucas steht gesondert da, insofern er die obigen Worte nicht bringt. Es genügen auch die Berichte der drei anderen Evangelisten vollkommen, um die künstlerische Entstehung

[1]) Unter Anderen sind zu nennen: Vasari VII. 20. — Carlo Amoretti, Memorie storiche sulla vita etc. di Leonardo d. V. Milano 1864. S. 65. — Bossi, Del Cenacolo d. Leonardo d. V. Milano 1810. — Göthe, über Bossi's Werk (Bd. 31. S. 50 der Ausgabe in 40 Banden). — Friedrich Müller, über dasselbe, in den Heidelberger Jahrbüchern No. 72—76. 1816/17. — Fernow, in dessen Leben von Johanna Schopenhauer., Tübingen 1810. Seite 201.

[2]) Matthäus, XXVI. 21, — Marcus, XIV. 18, — Johannes, XIII. 21.

dieſes Abendmahles aus dem Texte zu begreifen. Aber mit voller Freiheit nahm Leonardo dieſen Text auf. Mit klarer Einſicht erkannte er, daß das innerſte Weſen dieſer Scene für die Malerei in dem Gegenſatze der Ruhe in der Geſtalt Chriſti gegen die Bewegung in denen der Jünger beruht. Dieſer Gegenſatz wird innerlich den Stimmungen nach allen Seiten gerecht, und er verſetzt den Beſchauer, gleichſam mit Nothwendigkeit, in die Handlung; er iſt es, der, in ſeiner ganzen Wahrheit und Tiefe hingeſtellt, die Scene aus der Feierlichkeit eines Ceremonienbildes in die Unmittelbarkeit dramatiſchen Lebens umwandelt. Chriſtus, an derſelben Stelle der langen Tafel, die er traditionell behauptet, iſt durch eine größere Vereinzelung, gegenüber den gedrängten Gruppen der Jünger, mit ſehr geſteigertem Nachdruck als Hauptgeſtalt hervorgehoben. Mit ausgebreiteten Armen und mit den Händen den Tiſch berührend ſitzt er da, in einer Haltung, die aufs Innigſte ſeinem Gemüthe entſpricht. Indem er die linke Hand ſo herunter hält, daß die Fingerſpitzen den Tiſch berühren, und daß man die innere Fläche ſieht, will er offenbar das Unabänderliche deſſen ausdrücken, was er in ſeinen Worten angekündigt hat. Denn ſolche Bewegung macht man, wenn man eine entſchiedene Erklärung mit dem vollen Bewußtſein der Wahrheit ausſpricht. Indem aber die rechte Hand am Gelenk und auf dem Daumen ruht, während die vier Finger ſich erheben, ſo daß man in die Höhlung der Hand hineinſieht, — mildert ſie durch dieſe verſchiedene Bewegung nicht nur die Symmetrie der Geſammthaltung der Arme und des Körpers, ſondern ſie entſpricht auch dem Schmerze, mit welchem jene Erklärung abgegeben wird. Denn man erhebt unwillkührlich die Finger einer ruhenden Hand, wenn man durch eine Geſte ſein Bedauern andeuten will über Etwas, das man doch nicht ändern kann. Das ſchön gezeichnete Gewand bedeckt Oberleib und Arme, doch hat es einen weiteren Ausſchnitt, ſo daß der Hals und ein Stück der Bruſt ſich in ihrer Schönheit zeigen. Dieſer Hals trägt das wenig nach links (dem Beſchauer rechts) geneigte Haupt, welches ein herrliches, bis auf die Schultern herabwallendes Haar umfließt. Um die Vollkommenheit dieſes ſchönſten aller Chriſtusköpfe recht zu würdigen, iſt es, bei dem traurigen Zuſtande des Bildes in S. Maria delle grazie erlaubt, ja wohl ſogar geboten, auf das Studium zu demſelben einzugehen, das zu den

größten Schätzen der Brera in Mailand[1]) gehört. Dieser Kopf ist auf Papier in Lebensgröße mit schwarzer und rother Kreide gezeichnet und sehr wenig mit Weiß gehöht. Das Gesicht ist aufs Sorgfältigste durchgeführt, die Nase etwas gebogen, die Lippen voll und der Umriß weicht auch von der vollkommnen reinen Linie ab. Deshalb ist dieser Kopf nicht ideal schön im höchsten formalen Sinne, aber er ist von unendlichem Reize durch den milden Schmerz und die trauernde Liebe, die auf diesem Antlitz wohnen. Eine tiefe Ruhe schwebt über den mit größter Kunst modellirten Zügen, der Mund öffnet sich noch leise, als hätte er das verhängnißvolle Wort: „Einer unter euch wird mich verrathen!" nicht über seine Lippen bringen können. Und die Augen blicken herunter auf das Pfand, das im Bilde neben der linken Hand des Heilandes steht und das der Scheidende in Wein und Brod den andern „zu seinem Gedächtniß"[2]) zurückläßt. Nicht eine „himmlische Göttlichkeit," an die anknüpfend Vasari[3]) jene bekannte Sage berichtet, wohnt auf diesem Antlitze und in diesem Kopfe, wohl aber eine göttliche Menschlichkeit. Denn so muß man es nennen, wenn die reinste Unschuld mit einer rührenden Ergebung, im tiefsten Frieden der Seele, mit unendlicher Liebe für seine Treuen und selbst mit inniger Trauer über das verlorene Schaf am Wendepunkte des Lebens das über sie hereinbrechende Leiden ahnungsvoll ankündigt. Innere Hoheit, wie sie nur die vollste Freiheit des Gewissens geben kann, und edle Demuth, wie sie nur aus der innigsten Uebereinstimmung der Seele mit dem Willen Gottes entspringt, verbinden sich unter einander und mit einer, zwar nur anklingenden, aber in Harmonie zusammenfließenden Fülle der lautersten Eigenschaften und reinsten Stimmungen zu einem Ganzen, vor dessen höchster Güte jeder Mensch die Augen beschämt niederschlagen muß. Solch einen Christuskopf darzustellen war eine der schwierigsten Aufgaben der Kunst, aber Leonardo fand ihre Lösung, indem sein Genius ihn leitete, die vollkommenste Menschlichkeit durch Steigerung der Schönheit ihrer Seele gleichsam zu einer Göttlichkeit zu erheben. So sitzt diese Gestalt in der Mitte des ganzen Werkes, wie das durch Künstlerhand verkör-

[1]) Guida per la R. Pinacoteca di Brera. Milano 1863. No. 416.
[2]) Lucas, XXII. 19. — I. Korinth. XI. 24. 25.
[3]) VII. 21.

perte Wort: „Wahrlich, ich sage euch, Einer unter euch wird mich verrathen!“

Die Gestalten der Jünger sind der Spiegel von der Wirkung dieser Worte, die aus jenen wie ein und derselbe Strahl, doch zwölffach getheilt, widerscheinen. Die Aufregung, welche sich des friedlichen Kreises bemächtigt hat, ist ungeheuer. Einige scheinen dem Herrn ihre Unschuld versichern zu wollen, andere sind im Ungewissen, wer gemeint sei, wieder andere erkennen schon den Verräther; Petrus veranlaßt den Johannes zu fragen: „Wer ist's?“; — doch Johannes, das jugendliche Gegenbild Jesu, faßt sich im Gefühle der Unschuld und der Trauer in sich zusammen und schlägt still die Augen nieder. So verschieden in diesen elf Jüngern auch jener Strahl sich widerspiegelt, so ist es doch immer derselbe: die Wirkung des Unerhörten und nicht zu Glaubenden auf die treuen Herzen. Aber der Zwölfte bildet wieder einen Gegensatz gegen den Ausdruck dieser Elf, welche doch nur, wie wir hervorhoben, ihrerseits im Gegensatze zu der Gestalt Jesu das dramatische Element begründeten und zu solcher Höhe steigerten. Indem aber Judas als Gegensatz gegen die Elf und doch zugleich als Gegenstand der Worte Christi, als Ursache der ganzen Aufregung erscheint, tritt er mit dem Heilande geistig in die nächste Beziehung und schließt so den Kreis des dramatischen Gedankens. Er in seiner Verstocktheit schaut den Herrn halb trotzig halb betroffen an; seine linke Hand hat dieselbe Lage wie die rechte Jesu, als wollte er sagen: „Es thut mir leid, aber es ist nicht anders.“ In seiner Rechten hält er den unseligen Geldbeutel, und indem er sich in seiner Ueberraschung zurückwarf, um den Herrn anzusehen, stieß er mit dem Ellenbogen das Salzfaß um: nach dem Volksglauben, besonders in Italien, ein Zeichen der schlimmsten Vorbedeutung.

Aber nicht bloß nach der Seite der Erfindung und geistigen Durchbildung steht dies Werk auf der Höhe künstlerischen Schaffens überhaupt, sondern ebenso unerreicht ist es auch nach der Seite der Anordnung und der Ausführung in jeder Beziehung. Wir erinnern uns der langgestreckten Tafelform, die der Meister von S. Croce anwendete, und an die er, in bequemer Auseinanderhaltung seine Figuren setzte. Die steife, ungegliederte und in die Länge gezogene Erscheinung veranlaßte spätere Maler

dem Tisch zwei Flügel zu geben, um so die langen geraden Linien und die Auseinanderreißung der Tischgesellschaft zu vermeiden. Diesen Weg wählten, mit Rücksicht auf die oben angeführten Beispiele, Domenico Ghirlandajo, der Anonymus von S. Onofrio und Luca Signorelli, ja Cosimo Roselli führte sogar einen gekrümmten Tisch mit zwei Flügeln ein. Alle diese Versuche sind aus dem Streben nach einer schöneren Erscheinung hervorgegangen, allein sie alle sind innerlich nicht motivirt, vielmehr könnte man behaupten, daß die in ihnen gegebene Anordnung aller thatsächlichen Wahrscheinlichkeit entbehrt. Denn solche langen Tische mit kurzen Flügeln sind an sich unpraktisch und selten. Das Natürlichste bleibt immer, daß eine Gesellschaft rund um einen Tisch herum Platz nimmt, und nur die äußere Form der Refectorienwände konnte in Verbindung mit künstlerischen Rücksichten das Aufgeben dieser natürlichsten Anordnung und die Wahl des langen Tisches begünstigen. Für denselben hatte der Maler von S. Croce gewiß nicht in byzantinischen oder sonst ausländischen Arbeiten sein nächstes Vorbild, sondern unmittelbar in den Klostertischen selbst, die in den Refectorien, gemäß dem mönchischen Ceremoniell, benutzt wurden. Leonardo nahm diesen Klostertisch an, doch verwarf er die unschöne Gestrecktheit in den älteren Malereien, wie die Ansetzung der Flügel in den Werken des Ghirlandajo und dessen Genossen. Da aber beide Formen aus der Zahl der an ihnen zu versammelnden Gesellschaft hervorgegangen waren, jene als einfachste Folge des Bedürfnisses unter der gegebenen Bedingung, diese als Nothbehelf, so folgt, daß Leonardo, indem er den Tisch nicht unbeträchtlich verkürzte, seine Figuren sehr zusammendrängen mußte. Und zwar that er dies in solchem Maße, daß die Jünger, aus den Gruppen aufgelöst und jeder an seinen Ort gesetzt, am Tische nicht mehr Platz haben würden. Dieses Zusammenfassen aber zu Gruppen, welches innerlich durch den dramatischen Gedanken seines Werkes begründet ist, ließ ihn jene Schwierigkeit überwinden, und die meisterhafte Vollkommenheit, mit der er dies that, entfernte für den Unbefangenen jede Erinnerung daran, daß die hier versammelten, plötzlich erregten Menschen vorher nicht an dem Tische gesessen haben können. Durch diesen genialen Meisterzug ordnete er die Gliederung und die Linien seiner Composition an. Rechts und links von dem, in der Mitte mehr vereinzelt gehaltenen

Christus legte er je zwei Gruppen von je drei Figuren an. Und zwar hielt er bei den beiden äußeren Gruppen die drei Köpfe etwas loser aus einander und in einer leicht modificirten Horizontale. Die innere Gruppe links, aus Judas, Petrus und Johannes bestehend, ist ein wenig herunter gerückt, sehr gedrängt und nach oben durch einen convexen Bogen begrenzt, — während die Gruppe rechts etwas in die Höhe gerückt, fast ebenso gedrängt, doch nach oben durch einen concaven Bogen begrenzt ist. Der Kopf des Philippus in der letztern ist der höchste, der des Judas in jener Gruppe der niedrigste des ganzen Bildes. Die Linie, welche den Mund des Philippus und den des Judas verbindet, berührt gerade auch den Mund des Christus. Auf solche Art überwand Leonardo die Horizontale, und setzte an ihre Stelle einen Organismus von reichstem Leben und edelster Eurhythmie. Um dies recht zu würdigen, muß man die geometrischen und räumlichen Verhältnisse des Werkes ins Auge fassen. Das Abendmahl des Leonardo besteht aus zwei gleichen, an einander stoßenden, Quadraten, die zusammen ein Rechteck bilden. Dies Rechteck kann man also leicht in acht kleine Quadrate abtheilen, so daß durch dasselbe drei bestimmte Vertikalen und eine Horizontale laufen. Die mittlere der Vertikalen und die Horizontale halbiren jede das Rechteck. Die Gestalt Christi ist um die mittlere Verticale geordnet, doch so, daß sie ein wenig sich nach rechts schiebt. Die Horizontale ist die Grundlinie, auf welcher unmittelbar die Gruppen der Köpfe sich aufbauen, und zwar werden diese Gruppen rechts und links wieder durch die andern beiden Vertikalen paarweise geschieden. Die wesentlichsten Theilpunkte der mittleren Vertikale lassen sich zu dem Verhältnisse des goldenen Schnittes[1]) in unzweifelhafte Beziehung bringen, so daß sich dem aufmerksam forschenden Blicke ein Grundschema enthüllt, das an die Strenge mathematischer Bedingungen eng geknüpft ist. Aber jede Spur dieser Strenge ist durch den Schein der größten Freiheit für die ästhetische Empfindung unsichtbar gemacht, und diese wird sich nur der wohlthuenden Ordnung bewußt, auf welcher jene Freiheit beruht. Es bedarf kaum der Bemerkung, daß Leonardo die Linien seiner Composition nicht nach dem Schema construirt hat, sondern daß

[1]) Vergl. Riegel, Grundriß der bild. Künste. S. 82 fl.

dies Schema beim freien Entwerfen durch die Inspiration des künstlerischen Genius, gleichsam auf latente Weise, in die Composition gekommen ist.

Es würde dem vorliegenden Zwecke nicht entsprechen und es würde die Gefahr sich nahen, so leicht kein Ende zu finden, wollte ich tiefer in das unsterbliche Werk von S. Maria delle grazie eingehen. Die kurzen Ausführungen, die ich versuchte, führen uns aber schon unmittelbar zu den größten Vorzügen dieser Malerei und lehren uns schon, im Vergleiche zu allen früheren Darstellungen des Abendmahles, den einzigen Werth derselben recht zu würdigen. Die einfache und klare Bestimmtheit des Gedankens ist durch eine hoch dramatische Auffassung zu einer reichen Mannigfaltigkeit entwickelt, die zu einer Composition sich gliedert, welche bei dem Anscheine einer leichten und freien Zufälligkeit doch an die strengsten Grundbedingungen sich knüpft. Und alles Dieses ist beseelt durch die vollendetste Charakteristik, den wahrsten, doch immer maßvollen Ausdruck, durch die stylvollste und durchgebildetste Zeichnung, und eine Fülle feinster künstlerischer Züge, die durch das Werk verbreitet sind. Die Vortrefflichkeit der Malerei selbst zu beurtheilen, liegt bei dem ruinenhaften Zustande des Bildes außer der Möglichkeit. Während wir an allen bisher betrachteten Werken mehr oder weniger erhebliche Mängel erkannten, die eine weitere Entwickelung leicht zuließen, finden wir hier nur Vollendung im Ganzen und in allen einzelnen Theilen. Dort mußten wir bei den genialen Erfindungen des Giotto doch die Kindlichkeit der künstlerischen Darstellungsmittel zugestehen, oder wir mußten bei der weiteren Ausbildung der letzteren wieder die Schwäche und Unsicherheit des Gedankens darlegen. Hier aber decken sich Erfindung und Darstellung, Inhalt und Form in reinster Harmonie zu einer fast unbedingten Vollkommenheit. Aus solcher Vollendung spricht der Genius, und es bedürfte in diesem Augenblicke, wo wir von der Größe und Einzigkeit des Leonardo erfüllt sind, nur einer leisen Erinnerung an das Abendmahl von S. Onofrio, um völlig jeden Zweifel zu beseitigen, daß dies Fresco, welches bei so viel Vorzügen doch im Geist so sehr schwach und in der Composition so unbeholfen ist, nicht von Rafael, dem ebenbürtigen Genossen eines Leonardo, herrühren könne.

Nach einer wohl beglaubigten Annahme[1]) wurde das Abendmahl des Leonardo im Jahre 1497 beendet, und diese Jahreszahl bildet den Hauptabschnitt in der Entwickelungsgeschichte unseres Themas. Denn sobald Leonardo's Werk, selbst nur vom Hörensagen bekannt wurde, war es innerlich unmöglich, irgend ein bedeutendes Bild nach dem Muster der älteren Darstellungen auszuführen. Dies hieße soviel, wie unter einem Baume mit goldenen Früchten liegen und sich von den Körnern und Hülsen, die auf dem Felde herumliegen, nähren. Aber die Vollkommenheit von Leonardo's Bild war so groß, daß die ihm nachfolgenden Künstler zu mehr oder weniger treuen Nachahmungen genöthigt waren, denen sie durch kleinere Abweichungen oder durch willkürlichere Formengebung den Schein der Selbständigkeit leihen konnten, — oder daß sie zu gänzlich anderen Anordnungen oder Auffassungen des Gegenstandes übergingen. Die treueste Nachahmung des Leonardo'schen Werkes scheint das Fresco des Bernardino Luini im Refectorium von S. Maria degli Angeli zu Lugano zu sein. Doch kann ich auf dasselbe nicht eingehen, denn ich habe es nicht gesehen; nach mehreren Nachrichten wäre es abgenommen und jetzt in drei Stücken in der Kirche selbst aufgestellt. Die Aehnlichkeit mit dem großen Vorbilde ist hier so bedeutend, daß Kugler es für nöthig hielt, ausdrücklich zu erklären, es sei „nicht als eine Copie" nach Leonardo zu betrachten.[2])

Von hervorragender Selbständigkeit erscheint dagegen das berühmte Fresco des Andrea del Sarto im Refectorium von S. Salvi, vor der Porta alla Croce zu Florenz. Das Entstehungsjahr dieses Werkes ist leider nicht mit Bestimmtheit anzugeben, doch ist es etwa 20 bis 30 Jahre jünger als das des Leonardo. Nach Vasari[3]) habe Andrea die Arbeit mit der Ausmalung des vor dem Abendmahle liegenden Gewölbebogens begonnen, dann sie aber „viele Jahre" wegen Streitigkeiten der Mönche unter einander liegen lassen und endlich in Folge einer Aufforderung sie „in nicht vielen Monaten" ausgeführt. Es ist bekannt, daß dies Abend-

[1]) Amoretti a. a. O. 65. —

[2]) Kugler, Geschichte der Malerei. Berlin 1847. I. 517. (Gleichlautend auch in der Auflage von 1867. II. 133.)

[3]) VIII. 286. — Die nackten Studien zu den Aposteln in den Uffizien. —

mahl seines hohen Kunstwerthes wegen vom Untergange verschont blieb, als während der Belagerung im Jahre 1529 die ganze Umgebung von Florenz niedergelegt wurde. — Andrea's Fresco ist die weitaus bedeutendste Abendmahlsdarstellung der italienischen Kunst nach Leonardo, und zugleich das hauptsächlichste Beispiel für die Einführung eines gewissen Naturalismus bei aller Anlehnung an die traditionelle Anordnung. Der Schein der Wirklichkeit und Möglichkeit ist bei Andrea vollständig gewahrt. Die 13 Personen sitzen bei ihm bequem am Tische, wie sie möglicherweise wirklich gesessen haben könnten, während Leonardo gerade in diesem Punkte sich ganz anders verhielt. Auch die Gewänder nähern sich mehr einer natürlichen Zufälligkeit, und ebenso entsprechen die Köpfe, so schön und charaktervoll sie auch sind, mehr der Wirklichkeit. Während Leonardo aus dem überkommenen Schema etwas durchaus Neues und Vollkommenes schuf, milderte Andrea nur die Härten der alten Anordnung, stellte einen verhältnißmäßig einheitlichen Gedanken her und machte das Ganze menschlich würdiger und möglicher. Soweit reichte sein künstlerischer Tact, der die alte Tradition in ihrer Steifheit nicht annehmen, aber auch nichts ursprünglich Neues schaffen konnte. Wäre Andrea's Werk älter als das des Leonardo, so würde es ein unschätzbares Mittelglied zwischen diesem und den früheren Werken abgeben. Aber, abgesehen von seiner notorisch jüngeren Entstehungszeit trägt es alle Spuren einer von der Blüthe zum Verfall sich bewegenden Kunst an sich. Hierher gehört eben das starke Betonen naturalistischer Elemente in der Composition, Zeichnung und Charakterisirung, und das Streben, durch eine gesteigerte Farbenpracht eine fesselnde Wirkung aufs Auge auszuüben. Bei Andrea sind die Lokaltöne äußerst lebhaft gehalten, doch kommen sie zu einer gemeinsamen Wirkung überraschend zusammen und halten das Auge an ihren Reizen lange fest. Was die Anordnung im Einzelnen betrifft, so setzte er je zwei Jünger an die Schmalseiten des langen Tisches und unterbrach die Horizontale der übrigen elf Figuren dadurch, daß er die beiden äußersten und die dritte von links aufstehen, den Johannes sich aber ein wenig neigen ließ. Sein Judas sitzt mit in der Reihe, aber durch ein kahles Haupt, eine abgekehrte Haltung, herunterblickende Augen und einen Gesichtsausdruck, der nichts Gutes weissagt, kenntlich. Daß nämlich diese Figur der Judas

sei, halte ich für ganz unzweifelhaft, denn er allein ist als der Bösewicht charakterisirt, und ich stelle die Nothwendigkeit der Charakterisirung über jedes äußere Zeichen. Jacob Burckhardt[1]) hält den Nachbar dieses Judas, „der allein von Allen bereits ein Stück Brod in der Hand hält" für den richtigen Verräther. Allein ich frage: kann dieser Mann, dessen Haltung und Ausdruck Verwunderung und Zorn über das, was er sieht und hört, so deutlich widerspiegeln, der Verräther sein? Das Zeichen des Bissens allein kann nicht gegen die innere Wahrheit entscheiden. Ein Künstler, der in den Köpfen der Jünger eine so große Mannigfaltigkeit der Charaktere und Stimmungen entwickelte, wird nicht gegen ein Grundgesetz der Kunst verstoßen, zumal er ja gerade in seinem ganzen Werke die natürliche Wahrheit mit Nachdruck betont. Ohne Angabe irgend welchen Grundes erklärt Reumont[2]) den „zur andern Seite" des Herrn sitzenden Jünger für Judas, was nicht unerwähnt bleiben mag, um zu bezeugen, daß in der Handlung und Charakterisirung dieses Werkes nicht jene allgemein zwingende Nothwendigkeit herrscht, wie bei Leonardo. Daß aber Reumont den Judas zum Nachbarn des Heilandes macht, ist merkwürdig genug. Im Tischtuch hat Andrea leichtes Gefält angebracht, und die horizontale Rücklehne der Wand hat er als eine Wandbekleidung, die durch ein Horizontalgesims abgeschlossen wird, aufgefaßt. Die Bank steht unmittelbar davor, doch ist das Gesims in solcher Höhe über den Köpfen, daß auch hier die alte Härte sehr gemildert erscheint. Wenn Andrea in der Gesammtheit aller dieser Dinge einen unvergleichlichen Fortschritt gegen die älteren Denkmäler zeigt, so tritt er nicht nur in dem Drange nach einer, der Natürlichkeit entsprechenden Darstellung gegen die klassische Vollendung und ideale Hoheit Leonardo's zurück, sondern er steht diesem Meister auch in Bezug auf die Klarheit und Bestimmtheit des Gedankens nach. Denn es könnte zweifelhaft bleiben, ob Jesus, indem er den Bissen schon in der Hand hält, spricht: „Einer unter Euch wird mich verrathen," oder ob er diese Worte schon gesagt und nun auf die Frage des Johannes hin, indem er besänftigend und betheuernd seine linke Hand auf dessen rechte

[1]) Cicerone. 886b.
[2]) Andrea del Sarto. Leipzig 1835. S. 164.

legt, spricht: „Der ist's, dem ich den Bissen eintauche und gebe.“ [1]) Ich möchte dem letzteren Augenblicke für die Auslegung des Bildes fast den Vorzug geben, allein jener andere bleibt immer der eigentlich entscheidende, ohne den dieser nicht zu denken ist. Eine solche, nicht völlige Bestimmtheit ist jedoch allen Darstellungen nothwendig eigen, die einen Augenblick nach der eigentlich entscheidenden Katastrophe geben wollen. So scheint Alles in Allem dies Werk, — je höher es geschätzt wird, um so mehr, — zuletzt doch nur darzuthun, wie unerreicht Großes Leonardo hingestellt hat.

Ein Werk, dessen wir dann hier weiter nothwendig gedenken müssen, ist in der sogenannten Bibel Rafael's, den von diesem Meister entworfenen Fresken in einer der Hallen des vatikanischen Hofes zu Rom, enthalten. Das Abendmahl [2]) ist das letzte dieser 52 Bilder, und seine Form ist die eines horizontal liegenden lang gestreckten Sechseckes. In diesen Raum hinein ist es mit Meisterschaft componirt, und wenn auch die, von fremder Hand herrührende, Ausführung nicht ohne Züge der Aeußerlichkeit erscheint, so wird man eben diese dem großen Meister nicht zur Last legen, sondern die ihm eigene volle Uebereinstimmung aller Theile eines solchen Werkes für seinen Entwurf annehmen. Der Gedanke der Composition ist freilich der nämliche, wie wir ihn auf einer der kleinen Tafeln zur Geschichte Jesu von Giotto antrafen: Judas erhebt sich, um aus dem Kreise der Jünger zu fliehen. Wenn man also keine Ursprünglichkeit der Erfindung hier zugeben kann, so ist es um so beachtenswerther einen genialen Gedanken nach zwei Jahrhunderte langer Ruhe wieder auftauchen nnd unter den Händen eines Meisters ersten Ranges sich neu gestalten zu sehen. Rafael ordnete die Gesellschaft um einen quadratischen Tisch, so daß an der hinteren Seite Jesus allein, an jeder der anderen Seiten vier Jünger sitzen. Ueber die rechte vordere Tischecke, der zunächst rechts Judas eben im Aufstehen begriffen ist, sieht man hinweg auf den Tisch selbst und auf die als Hauptfigur bedeutend ausgezeichnete Gestalt Jesu. Durch Manigfaltigkeit der Bewegungen in diesen 13 Personen ist eine sehr lebendige Gruppirung erzielt worden. Eine besondere künstlerische

[1]) Johannes XIII., 26.

[2]) Ueber die Stiche nach diesem Bilde vergl. Passavant, Rafael von Urbino etc., II. 225.

Höhe wird man diesem Werke — so wie wir es jetzt sehen, — jedoch nicht zugestehen können.

Wenn wir unter den Nach-Leonardo'schen Denkmälern in Andrea del Sarto's Fresco ein Abendmahl in der Anordnung mit dem langen Tische, in Rafael's Composition dasselbe in der Anordnung mit dem quadratischen Tische fanden, und in beiden Beispielen die Scene des Verrathes festgehalten sahen, so dürfen wir das bedeutendste Werk unter den Darstellungen des Abendmahles als Sakramentes nicht unerwähnt lassen. Es ist das berühmte Gemälde, welches Luca Signorelli im Jahr 1512 für die, Compagnia del Gesù genannte, Brüderschaft in Cortona ausführte. [1])

Luca Signorelli ging hier gänzlich von der Thatsache als einer Begebenheit ab und faßte den Gegenstand in ideal-kirchlicher Weise auf, wozu ihn die Bestimmung seines Werkes als Schmuck eines Hochaltars wesentlich veranlaßt haben mag. Er nahm die Einsetzung des Sacramentes zugleich als Urtypus von dessen kirchlicher Form, und somit als das höchste Symbol des auf eben dem Altare stets sich vollziehenden Meßopfers. Der traditionelle Abendmahlstisch ist verschwunden. Christus steht in der Mitte des Bildes frei in hoher Gestalt, als die Hauptfigur des Ganzen; in der linken Hand hält er die Patena, mit der rechten reicht er dem nächsten Jünger die Hostie. Diese Jünger sind so angeordnet, daß links und rechts hinter einander je drei knieen, daß also Christus zwischen diesen beiden Reihen nach vorn geht. Die übrigen 6 Jünger sind zu Dreien rechts und links von Christus stehend oder halb stehend angebracht, so daß man ihre Oberkörper über den Knieenden hervorragen sieht. Der Jünger hinter Demjenigen, welcher die Hostie empfängt, hält den Kelch und blickt auf diesen andern Jünger herab. Diese Composition rundet sich vortrefflich in sich und ist mit allem ernsten Stylgefühl angelegt, das Luca Signorelli so bedeutend ausgezeichnet. Ueber die schwierige Frage, wie Judas sich bei dieser Communion verhalten solle, half sich Signorelli in eigenthümlicher, doch nicht geistloser Weise hinweg. Nicht wie Fiesole mochte er ihn auf den Empfang der Hostie, mit den Andern knieend, warten lassen, noch mochte er ihn entfernen, was, wie oben schon ausgeführt wurde, Beides

[1]) Jetzt im Chor des Domes daselbst an einem schlechten Platze; gest. in der Etruria pittrice, Taf. 32, und bei Agincourt, Peinture, Taf. 156. — Vergl. Vasari VI. 139.

mit den biblischen Texten in Einklang zu bringen ist. Er wählte eine starke und vielleicht etwas gewagte Charakterisirung. Judas ist nämlich der Vorderste unter den rechts knieenden Jüngern; der Mangel des Heiligenscheines und seine von Christus abgekehrte, schräg zum Bilde herausblickende Haltung ließe ihn schon ohne Weiteres erkennen, aber Signorelli begnügte sich damit nicht: Judas mußte die empfangene Hostie in seinen Geldbeutel stecken. Hiermit sollte offenbar angedeutet werden, wie er Jesum in leiblicher Person verrieth und den Lohn der 30 Silberlinge in seinen Beutel steckte, aber auch wie er Christum in der symbolisch-göttlichen Gestalt der Hostie schändete; denn Entwendung und Mißbrauch der Hostie ist ja ein großes kirchliches Verbrechen. Man wird zugeben müssen, daß diese fast übertrieben starke Charakterisirung, bei der ganzen Auffassung des Gegenstandes in diesem Bilde, künstlerisch doch nicht zu verwerfen ist, daß sie aber den biblischen Texten gegenüber gewagt erscheint, zumal Judas die 30 Silberlinge nicht in seinen Beutel steckte, sondern den Priestern vor die Füße warf. Allein, wenn man eine innerlich wahre, poetische Weiterbildung der biblischen Soffe unbedenklich zugeben muß, so wird man auch der kirchlich-symbolischen Auffassung derselben nicht das Recht bestreiten dürfen, sie durch frei erfundene angemessene Züge zu verdeutlichen. Aus diesem Grunde läßt sich gegen Signorelli's Composition nichts einwenden, vielmehr wird man gerade um der geistigen Selbständigkeit willen, aus der sie hervorging, ihre Bedeutsamkeit um so mehr würdigen. Nach Waagen,[1]) der das Werk übrigens nicht gesehen, hätte dem Signorelli „offenbar das Bild des Justus von Gent in der Kirche S. Agata zu Urbino, in Bezug auf die Auffassung des Abendmahles als Vorbild gedient." Dieses lasse ich um so mehr dahingestellt, als Signorelli, der Maler der erfindungsreichen Fresken zu Orvieto, nicht der Mann war, der nöthig hatte, in geistiger Beziehung Anlehen zu machen. Glaubhafter scheint mir zur Erklärung der Entstehung beider Gemälde die gewiß nicht unrichtige Annahme zu sein, daß die Geistlichkeit in jener Zeit mit Vorliebe bereits einer streng kirchlichen Auffassung der heiligen Geschichte zuneigte, wie solche bald darauf nach der Reformation und unter der Gunst des Jesuitenordens

[1]) Ueber Andrea Mantegna und Luca Signorelli, in Raumer's historischem Taschenbuch, 3. Folge, I. 578.

vor maßgebender Bedeutung wurde. Doch es ist nicht meine Sache, hier diese Frage festzustellen, und so mag es denn mit diesen kurzen Bemerkungen sein Bewenden haben. Allein sie mögen uns doch als Uebergang dienen zu einem sehr merkwürdigen Denkmal, das jenen priesterlichen Einfluß in voller Blüthe zeigt.

In dem Refettorio grande des Klosters von S. Marco zu Florenz befindet sich ein großes Wandfresco, das den Besuchern von S. Marco als ein Werk des Fra Bartolomeo gezeigt wird, das aber urkundlich von Giovanni Antonio Sogliani herrührt. [1]) Es ist zwar kein Abendmahl und insofern würde es für uns nicht in Betracht kommen, aber es ist doch eine der sonderbarsten Nachahmungen und keckſten Umgestaltungen der traditionellen Darstellung. Um es kurz zu sagen, so stellt dies Fresco nicht das Abendmahl des Herrn, sondern das des h. Dominicus, la cena di S. Domenico, vor, und die Handlung besteht in einem Wunder, das der Heilige durch Gebet bewirkt hatte, und vermöge dessen ihm Engel Brod und Speise auf seinen leeren Tisch trugen. Sogliani hatte zuerst die wunderbare Speisung der Fünf Tausend an diese Wand malen wollen, und er hatte schon den Entwurf gemacht, als die Mönche, „welche positive, gemeinverständliche und einfache Dinge haben wollten," [2]) ihn zwangen, seinen Gedanken aufzugeben und das Wunder ihres Ordensstifters zu machen. Da bediente er sich der in der toscanischen Kunst hergebrachten Anordnung des Abendmahles, und zwar derjenigen, wo der lange Tisch zwei kürzere Flügel hat. In der Mitte desselben sitzt Dominicus, Blick und Hände im Gebet erhebend, und zu seinen Seiten je fünf Dominicaner, die ihr frommes Erstaunen auf verschiedene Weise ausdrücken. An die Flügel sich anschließend steht neben den beiden äußersten Mönchen noch je ein anderer, so daß die Zahl der 13 Personen doch heraus kommt. In der innern Oeffnung des Tisches sieht man die beiden Engel, welche die Speisen bringen. Das Bedeutendste an diesem Werke sind die vortrefflichen Charakterköpfe, die nach Vasari Bildnisse von vielen, damals im Kloster

---

[1]) V. Marchese in seinen Memorie dei più ins. pitt. etc. Domin. Firenze 1845. I. 292. hält einige Stücke, besonders das obere von der Hand des Fra Bartolomeo; zu welcher Annahme jedoch mir kein zwingender Grund vorzuliegen scheint.

[2]) Vasari IX. 48.

lebenden Brüdern sind, und die jetzt in S. Marco als die Bildnisse des Fiesole, Savonarola, Fra Bartolommeo und anderer berühmter Dominicaner ausgegeben werden. Der Gedanke des Bildes aber kann nicht mönchischer und pfäffischer sein als er ist, und auch die ganze künstlerische Erscheinung ist nichts als die mönchische Nachahmung des Abendmahlschemas, mit Tonsur und Dominicanerkutten. Es ist ein für die allgemeine Geschichte beachtenswerthes Zeichen, daß damals — das Fresco ist vom Jahre 1534 — ein biblischer Stoff als nicht „positiv, gemeinverständlich und einfach" genug verworfen, und daß gleichzeitig eine durch Jahrhunderte in der Kunst für das Abendmahl des Herrn geheiligte Anordnung ohne irgend ein Bedenken zur Darstellung eines mönchischen Wunders benutzt wurde. Selbst ein Vasari bedauerte, daß Sogliani nicht seine ursprüngliche Zeichnung hätte malen können, „denn die Maler führen ihre eigenen Entwürfe immer besser aus als die Anderer."

Derselbe Sogliani hat übrigens zu Anghiari, jetzt daselbst in der Kirche S. Maria del Fosso, ein Abendmahl von lebensgroßen Figuren in Oel gemalt, das dem des Andrea del Sarto verwandt, von diesem aber hauptsächlich dadurch unterschieden sei, daß Judas wieder, wie in der älteren Kunst, einzeln an der Vorderseite des Tisches sitzt. Ich habe dies Gemälde nicht gesehen.[1])

Wenn wir in allen diesen Nach-Leonardo'schen Werken erkennen mußten, daß sie der Höhe vollendeter Kunst nicht mehr in gleichem Grade angehören, wie das Abendmahl von S. Maria delle grazie, — obwohl gerade die von uns betrachteten ausgezeichneten Beispiele von Andrea del Sarto, Rafael und Luca Signorelli in ihrer Art sehr hervorragende, innerlich echte Kunstschöpfungen sind, — so hat es aber jetzt mit der Wahrheit und Treue ein Ende und die Aeußerlichkeit macht, wie in der gesammten italienischen Kunst jener Zeit, so auch in den Darstellungen des Abendmahles sich geltend. Es geht mit Riesenschritten bergab in den Verfall.

Als Beispiele für dieses Stadium beschränke ich mich darauf zwei Malereien anzuführen, die eine von Vasari, die andere von Balducci. Das Abendmahl von Vasari, 1546 für das Refectorium des Nonnenklosters delle Murate zu Florenz gemalt,[2]) befindet sich jetzt in

[1]) Vasari IX. 44. — A. Reumont, Andrea del Sarto, a. a. O. 164. Not. 1.
[2]) Vasari I. 31.

der Capella Castellani, auch del S. S. Sacramento genannt, zu S. Croce. Man sieht die Gesellschaft um einen ovalen Tisch sitzen, in der willkürlichsten Anordnung der Gruppen und in Stellungen der einzelnen Figuren, die zum Theil als sehr entschiedene Nachahmungen Leonardo's sich zu erkennen geben; die meisten Bewegungen sind sehr leidenschaftlich und übertrieben, besonders die des Johannes, der doch in der älteren Kunst gerade immer der ruhigste war. Hier hat es mit Ursprünglichkeit, Wahrheit und Erfindung ein Ende, und das Kunstwerk wird im Wesentlichen Machwerk. Diesem Bilde von Vasari ist das Abendmahl des Giovanni Balducci — etwa vom Jahr 1590, auf dem hinteren Altar der Hauptabsis des Domes von Florenz befindlich, — in der Anordnung durchaus ähnlich, doch sucht es durch Goldgrund und Heiligenscheine eine höhere Feierlichkeit zu erreichen. Im Styl der Gewandung und im Ausdruck der Köpfe wird es besser sein, als das des Vasari, doch ist das Licht in der dunkeln Absis so schlecht, daß man kaum irgend eine feinere Einzelheit genau wahrnehmen kann. Immerhin aber genügt es, die entschiedene Manieristen-Arbeit erkennen zu lassen. —

Indem wir jetzt in unserer Betrachtung da angelangt sind, wo die italienische Kunst dem Verlöschen bereits nahe steht, müßten wir eigentlich wohl einen Rückblick auf die Gesammtheit unsrer bisherigen Untersuchungen thun. Allein wie wir Eingangs einige mittelalterliche Denkmäler erwähnten, so scheint es auch jetzt nöthig, uns umzuthun, ob wir nicht Denkmäler finden, in denen eine weitere Entwickelung unseres Gegenstandes zu erkennen ist. Bei der großen Fülle der Abendmahlsdarstellungen könnte es mir wohl begegnet sein, daß ich das eine oder andere Werk, welches dem Leser von Bedeutung zu sein scheint, nicht beachtet habe. Aber in erster Linie hat mir nichts ferner gelegen, als die Absicht, ein, mit Erläuterungen versehenes, Verzeichniß sämmtlicher Abendmahls-Darstellungen anzufertigen, und ferner habe ich vielmehr verschiedene Denkmäler — selbst Zeichnungen von Rafael! — mit voller Absicht nicht herangezogen, weil ich sie für unseren Zweck nicht wichtig genug hielt. Es würde also ein Leichtes sein, wenn man diese Arbeit äußerlich beurtheilen wollte, Lücken nachzuweisen, und ich selbst würde hierzu einiges Material liefern können; bei

Zani [1]) allein findet man gegen 40 verschiedene Compositionen sammt den nach ihnen gefertigten Stichen verzeichnet. Sehr müßte ich es aber beklagen, wenn mir ein Denkmal entgangen sein sollte, das nach Auffassung oder Darstellung das Abendmahl in wesentlich neuer und selbstständiger Gestalt gäbe. Ich darf hoffen, daß dies nicht der Fall sei, und daß die von mir dem Leser vorgeführte Entwickelungsreihe eine, in diesem Sinne erhebliche, Lücke nicht habe.

So wie die toscanische Kunst in Bezug auf die Darstellung des Abendmahls eigentlich die ganze italienische Kunst bedeutet, so behauptet sie auch der späteren, nicht-italienischen Kunst gegenüber ihre große und einzige Bedeutung. Etwas ihren Denkmälern an die Seite zu Stellendes ist kaum hervorgebracht worden, denn theils fehlt den späteren nichtitalienischen Werken die eigene Kraft der Erfindung, theils die Reinheit der Form in ihrer Darstellung oder endlich, wenn die Erfindung bedeutend war, die Ausführung. Monumentale Werke von selbständiger und neuer Auffassung sind nach den toscanischen Denkmälern überhaupt nicht entstanden, und wenn diese somit nur um so höheren Werth gewinnen könnten, so läßt sich doch nicht leugnen, daß die spätere Kunst, mit ihren Mitteln, den Gegenstand in seiner Weiterentwickelung nicht unerheblich gefördert hat. Ich werde unter den vorhandenen Denkmälern einige, mir besonders wichtig scheinende Beispiele auswählen, und an diesen unsere Betrachtung weiter zu führen suchen.

Doch bereits gleichzeitig mit der Blüthe italienischer Kunst, im ersten Viertel des XVI. Jahrhunderts, wo die von uns betrachteten Abendmahls-Bilder des Andrea del Sarto, des Rafael und des Luca Signorelli entstanden, führte Dürer das Abendmahl wiederholt in Holzschnitt [2]) aus, und malte Holbein sein bekanntes, jetzt im Museum zu Basel befindliches Abendmahlsbild [3]). Diese beiden großen Meister können wohl nicht mit Stillschweigen übergangen werden. Die Dürer'schen Compositionen zeichnen sich durch die geistige Kraft und die Bedeutsamkeit stylistischer Gruppirung

[1]) Pietro Zani, Enciclopedia metodica crit.-ragionata d. b. arti. Parma 1817. 2 Abth. VII. 91—151.

[2]) Bei Bartsch VII. Holzschn. No. 5, 24 und 53. —

[3]) Holbein-Saal, No. 21.

dieſes großen Künſtlers aus; auch iſt zu beachten, daß bei ihm zuerſt der kreisrunde Tiſch vorkommt. Von ganz beſonderer Eigenthümlichkeit iſt diejenige unter dieſen Darſtellungen, welche die Jahreszahl 1523 trägt. Man bezeichnet ſie gemeinhin als „Jeſus mit ſeinen Jüngern nach dem Abendmahle“. Die edle Hoheit des Chriſtus, der Ernſt und die Würde in den Geſtalten und Köpfen der Jünger ſind es vorzugsweiſe, die dieſem Werke eine hohe Stelle ſichern. Aber man ſieht hier ſtatt der 13 nur 12 Perſonen verſammelt, und unter ihnen, wenn meine Betrachtung mich nicht gänzlich täuſcht, auch den Judas. Judas, auf der rechten Seite Jeſu und von dieſem nur durch Johannes getrennt, erſcheint in mißgeſtalteter Bildung und ſieht den Herrn an mit einem Blicke verrätheriſcher Verſtocktheit. Petrus, zur Linken Jeſu, hält die Hände feſt gefaltet und blickt den Judas ſcharf, doch halb entrüſtet, halb mitleidsvoll, an. Chriſtus ſelbſt ſpricht, mit lebhafter Geberde, doch in heiliger Ruhe des Antlitzes, die Worte, die ſein baldiges Ende ankündigen; die übrigen Jünger antworten denſelben mannigfach durch den Ausdruck tiefer Seelenbewegung, ſo daß der durchaus einheitliche Gedanke der Scene ſich auch in der Darſtellung vollkommen rundet. Um ſo weniger klar und begreiflich wird es, weshalb Dürer nur 11 Jünger an dieſem Abendmahle Theil nehmen läßt. Nirgends hat er ein Zeichen oder eine Andeutung gegeben, daß der zwölfte ſich etwa entfernt habe, und da Judas, für deſſen Abweſenheit man einzig unter allen zwölfen einen in der Sache liegenden Grund vorbringen kann, nach meiner Meinung auf das Unzweifelhafteſte charakteriſirt iſt, ſo ſcheint es unmöglich, das Fehlen des Zwölften auf eine angemeſſene Weiſe zu erklären. Mir wenigſtens iſt es nicht gelungen, eine nur irgendwie wahrſcheinliche oder zuläſſige Vermuthung aufzufinden. Von Bedeutung iſt dann auch noch, daß auf dem Tiſche nur der Kelch ſich befindet, offenbar in der Abſicht, dieſen damals eben wieder eroberten Theil des Sakramentes recht auszuzeichnen. Minder großartig als dieſe Abendmahls-Darſtellungen Dürer's iſt das erwähnte Holbein'ſche Gemälde zu Baſel. Es wird kaum im Stande ſein, tieferen Eindruck hervorzubringen, obwohl man ſeine eigenthümliche Bedeutung anerkennen muß. Der Gedanke namentlich iſt ganz beſtimmt ausgeſprochen: es iſt die während des Eſſens erfolgende Ankündigung des Verrathes. Jeſus ſcheint die traurigen Worte zu ſagen,

allein die furchtbare Gewalt ihrer Wirkung malt sich noch nicht völlig in den Jüngern. Holbein strebte nach einfach thatsächlicher Wahrheit und möglichster Charakteristik; er entwickelte jedoch das dramatische Element, welches dieser Scene erst wahres Leben zu geben vermag, nur unvollkommen. In der Charakterisirung aber mag er hie und da wohl etwas zu weit gegangen sein, namentlich im Judas, der als ein abschreckender, verstockter und hämischer Bösewicht gezeichnet wurde. Die Gruppirung zieht sich um die Seiten eines länglichen Tisches nach vorn herum, doch so, daß der Raum vor Jesus und den beiden Jüngern rechts und links von diesem frei bleibt. Links vorn sitzt Judas. Während Dürer in seinen Werken vollkommen deutsch blieb, zeigt auch dieses Abendmahl die bei Holbein auftretenden Einwirkungen Italiens.

Nach diesen beiden Künstlern, Dürer und Holbein, in denen die ältere deutsche Kunst ihre Blüthe feiert, ist in Deutschland bis zum Wiederaufleben der Künste keine für uns nennenswerthe Darstellung entstanden. Die neuere deutsche Kunst aber hat hierin Einiges geleistet, mit dem sie geradezu an die alten toscanischen Denkmäler anzuknüpfen sucht, wenn auch das gänzlich anders geartete Jahrhundert ein durchaus verschiedenes Ergebniß bedingte. Ehe wir jedoch auf ihre Schöpfungen eingehen, wollen wir zuvor drei sehr merkwürdige und berühmte Werke betrachten, die drei verschiedenen Nationen angehören, und welche die Lücke zwischen der alttoscanischen und neudeutschen Kunst würdig ausfüllen.

Im Museum zu Madrid befindet sich ein großes Oelgemälde des Abendmahles von Vicente de Juanes,[1]) eines in Italien gebildeten Künstlers, der 1579 starb und der von seinen Landsleuten gleich einem spanischen Rafael geschätzt wurde. Es scheint dies Bild dasselbe zu sein, welches nach Nagler[2]) in der Nikolauskirche zu Valencia und „das trefflichste Gemälde sei, welches man von Juanes kennt". In Bezug auf Composition und Zeichnung kann man an einen in Italien gebildeten Künstler der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts nicht den Anspruch der Ursprünglichkeit und Classicität erheben, aber man muß anerkennen,

[1]) Catal. de los Cuadros del Museo de Pintura etc. 5. Aufl Madrid 1858. No. 225. — Abgeb. in der Colleccion litografica dieses Museums.

[2]) VI. 457.

daß das Bild mit Ernst auf würdige Weise ins Werk gesetzt wurde. Der Typus der Köpfe und die Leidenschaftlichkeit in Bewegung und Ausdruck einiger Jünger lassen den spanischen Meister nicht verkennen, und noch weniger thut dies die ganze Auffassung des Gegenstandes. Christus in der Mitte hinter dem langen Tische läßt die linke Hand auf seiner Brust ruhen und in der erhobenen Rechten hält er die Hostie, als spräche er dazu — nicht: „Nehmet, esset", — sondern: „Sehet, das ist mein Leib". Der Kelch steht vor ihm, obwohl Speisegeräth und Brod sich noch auf dem Tische befinden. Petrus und Johannes, zu den Seiten des Heilandes, sehen voll gläubiger Inbrunst zu der Hostie hinauf, andere Jünger beten sie mit an einander gefalteten Händen an, und wieder andere drücken ihr frommes Staunen aus. Die Anordnung der Jünger setzt sich um die Schmalseiten des Tisches fort, so daß links und rechts an der Vorderseite je Einer seinen Platz hat. Der links, Thadäus — denn die Namen der Elf sind in ihre Heiligenscheine geschrieben — liegt halb knieend gegen den Tisch und betet mit vorgestreckten Händen die Hostie an. Dieser äußersten Leidenschaftlichkeit gegenüber sitzt als Gegenfigur rechts Judas, ohne Heiligenschein, den Geldbeutel in der rechten Hand haltend und seinen feindlichen Blick auf die Hostie richtend; es scheint unwillkürlich in ihm der Gedanke zu entstehen, sich aus diesem Kreise fortzuheben. Obwohl sich so, neben der künstlerischen Tüchtigkeit in der Ausführung dieses Gemäldes, dramatische Lebendigkeit in der Auffassung und Composition nicht verkennen läßt, muß es doch Bedenken erregen, daß der Mittelpunct der ganzen Scene nicht der lebendige Jesus, sondern der symbolisch in der Hostie verkörperte Christus ist. Juanes hat nur das Schema des Abendmahles beibehalten, er hat sich aber ganz von der Thatsächlichkeit des biblischen Vorganges losgesagt. Während Fiesole und Signorelli in den von uns betrachteten Hauptwerken immer noch die Austheilung festhielten, und Signorelli in dem kleinen Staffelbilde die Hostie gegenüber der Person Christi durchaus unterordnete, ist Juanes hierüber hinausgegangen und hat gleichsam alle persönliche Bedeutung des Heilandes unterdrückt. Seine Auffassung ist dem Katholicismus seines Volkes und seiner vom Jesuitismus beeinflußten Zeit entsprechend. Nach ihm ist Christus eigentlich nur der Opferpriester, wie es jeder Priester am Altare ist, der bei der Wand-

lung die Worte: „Dies ist mein Leib" wiederholt, und dann die heilige Hostie, den gegenwärtigen Gott, zur Anbetung emporhält. Das Natürliche wäre doch, wenn der gegenwärtige Gott seinen Aposteln durch die Einsetzung des Abendmahles ein so unvergleichliches Geschenk macht, daß diese ihn selbst dankend verehren, — aber dem Spanier ist die Person Jesu Nebensache. Man könnte dies Bild, statt eines Abendmahles, eher eine Vergötterung der Hostie oder das erste Meßopfer nennen. So wenig man mit dieser Auffassung, den biblischen Texten gegenüber, einverstanden sein kann, so bezeichnend ist sie doch für die damalige Denkart in der katholischen Welt, besonders in dem Reiche Philipp's II. Und dies muß anerkannt werden, daß Juanes, bei der einmal gegebenen Auffassung und bei dem allgemeinen Stande der Künste damals, ein künstlerisch sehr achtbares Werk hervor gebracht hat.

Den Gedanken der Kirchlichkeit und die Absicht, kirchlichen Anschauungen zu genügen, finden wir zwar auch in dem berühmten Abendmahle des Rubens,[1]) allein doch mit gewisser Freiheit und unter der Bedingung innerer, thatsächlicher Möglichkeit behandelt. In der Mitte hinter einem über Eck gestellten, quadratischen Tische ist als Hauptfigur Christus angeordnet; zu seinen Seiten sind je sechs Jünger so gruppirt, daß die Perspective auf ihn frei bleibt. Und zwar sind diese beiden Gruppen, symmetrisch einander ganz entsprechend, so gegliedert, daß sie von schrägen Linien in kleinere Gruppen von je zwei und drei Jüngern und endlich in je einen Einzelnen getheilt werden. Christus selbst blickt begeistert nach oben, während er mit der rechten Hand das, in der linken gehaltene Brod segnet. Wie beim Juanes steht der Kelch vor ihm, doch ist sonst der Tisch frei; nur zwei zum Theil sichtbare Kerzen nimmt man noch wahr. Rechts im Bilde bemerkt man einen Altar, auf dem man ein Buch und die unteren Theile von zwei Leuchtern erkennen kann. Judas, unter dessen Stuhl ein, an einem Knochen beißender, Hund liegt, sitzt rechts vorn nach Außen blickend, mit tief nachsinnender Geberde, während dieses feierlichen Vorganges da. Der Vordergrund ist durch eine große Kühlwanne mit einer Kanne und einem Deckelgefäß gefüllt. Dieses Gemälde vereinigt also mit

[1]) Gemalt für die Romualds-Kirche in Mecheln; gestochen von Boet. Bolswert.

seiner geistreichen Composition und den unzweifelhaftesten künstlerischen Vorzügen, die einem Meisterwerke des Rubens, wie sich von selbst versteht, eigen sind, eine eigenthümliche, doch schickliche Auffassung. Der Gedanke als Einsetzung des Sakramentes ist mit Ausschließlichkeit entwickelt, und obwohl den kirchlichen Vorstellungen und Ansprüchen vollkommen Genüge geleistet wird, ist doch die innere Wahrheit und die thatsächliche Möglichkeit festgehalten. Christus ist, jener spanischen Auffassung ganz entgegen, der ausgezeichnete Mittelpunkt des ganzen Vorganges; er ist in voller göttlicher Handlung begriffen, indem er das Brod segnet und weihet. Nur allein sein Haupt leuchtet von einem hellen Schimmer, und er ist also auf solche Weise in Verbindung mit jener Handlung und dem begeisterten Ausdruck seines Gesichtes ganz entschieden zu einer heiligsten Bedeutung hervorgehoben. Und andererseits ist die Auffassung des Judas auf eine so würdige Weise vertieft worden. Rubens hat ihn nicht als das ausgesonderte Schaf, wie die alten Meister, nicht als den trotzigen Verbrecher wie Leonardo oder gar Holbein behandelt, sondern er hat ihm, an die Auffassung bei Andrea del Sarto anklingend, einen Zug von Menschlichkeit gelassen, der Theilnahme erweckt. Sein Judas scheint noch einmal innerlich zu schwanken, ob er seine That ausführen soll und darüber ist er in tiefes Nachdenken versunken. Dies aber steht einem Menschen wohl an, der nach der That vor der Unerhörtheit ihrer Folgen erschrickt, der von Reue geplagt wird, das Blutgeld den Priestern vor die Füße wirft und sich erhängt.[1]) Der Bolswart'sche Stich trägt die Unterschrift: „Accepit Jesus panem et benedicens fregit et dedit eis et ait illis: sumite, hoc est corpus meum. Marc. cap. XIV.", — wobei man in Bezug auf den dargestellten Augenblick das benedicens zu unterstreichen und zu betonen hätte. Dieser Hauptunterschrift sind noch in kleinen Buchstaben 4 Zeilen in lateinischer und 12 Zeilen in flämischer Sprache aus dem XXII. Capitel des Lucas hinzugefügt.

Das dritte Werk endlich gehört dem Nicolas Poussin. Dieser bedeutende Künstler hatte 1641 im Auftrage des Cardinal Richelieu ein Abendmahl für die Capelle des Schlosses zu St. Germain gemalt, wo das

[1]) Matthäus, XXVII. 3 ff.

Motiv der Austheilung des Brodes entwickelt ist. Dann aber hat er in der bekannten Folge seiner sieben Sacramente den Gegenstand auf eine ganz andere, sehr merkwürdige Weise behandelt und diese Composition[2]) ist es, welche wir näher zu betrachten haben. Die Scene versetzt uns in ein antikes Gemach, das durch eine hängende Lampe erhellt wird. In der Mitte ist ein Triclinium aufgestellt. Auf den vier Lagern an den Seiten des Tisches liegen je drei Personen. Christus hat den linken Eckplatz der Hinterseite erhalten, er ist also aus der Mitte herausgerückt. Dies scheint darin begründet, daß die symmetrische Vertheilung der Figuren nicht hat gestört werden sollen, und daß so Christus hinter einem Raume zwischen zwei Figuren frei dasitzt, während Johannes, der die Mitte hält, hinter einem Jünger liegt, dessen Kopf seinen Arm deckt. Trotz diesem ist Christus als die Hauptfigur mit Nachdruck hervorgehoben. Er hält in der rechten Hand vor sich eine antike Trinkschale und einige der Jünger blicken bereits staunend auf ihn hin, während andere ruhig ihren Bissen in den Mund stecken. Judas endlich geht, von Allen unbeachtet, gegen den rechten Bildrand hin, zum Saale hinaus. Die ganze Anlage strebt also augenfällig nach möglichster geschichtlicher Treue, und man muß zugeben, daß Jesus mit seinen Jüngern so etwa zusammen gewesen sein könnte. Aber die Empfindung ist kalt, das Motiv der Einsetzung — ist doch sogar die Wirkung derselben auf die Jünger noch unentschieden und getheilt! — entspricht nicht der großen Bedeutung der Sache, und das tragische Motiv, das der abgehende Judas andeutet, ist ganz unbenutzt geblieben, so daß am Ende der Eindruck großer Absichtlichkeit und Reflexion sich aufdrängt. Der Zug einer kalten, theatralischen Wirkung, der so tief durch alle poetischen und künstlerischen Leistungen Frankreichs geht, ist also hier an die Stelle tragischer Bewegung oder größter Innerlichkeit der Empfindung getreten. Die malerische Ausführung dieses Bildes als eines Nachtstückes wird nicht gelobt.[2])

Diese drei Bilder des Juanes, Rubens und Poussin, die für unsre

---

[1]) Die Originale der 7 Sakramente werden in der Bridgewater Gallerie zu London, ein zweites Exemplar beim Herzog von Rutland in Belvoircastle aufbewahrt. Gestochen sind sämmtliche Bilder, jedes in 2 Blättern, von J. Pesne.

[2]) Waagen, Kunstwerke ꝛc. in England. Berlin 1837. I. 334.

Unterſuchung nicht unerheblich ſind, zeigen zugleich auch die nationale Eigenthümlichkeit jedes der drei Maler. Beim Spanier trafen wir einen leidenſchaftlichen und ſehr kirchlichen Katholizismus, beim Niederländer trotz aller Rückſicht auf kirchliche Forderungen geiſtige Selbſtändigkeit und Tiefe, beim Franzoſen aber, verbunden mit dem Scheine antiker und thatſächlicher Treue, eine große theatraliſche Leere an. Aehnlich werden wir jetzt bei den neueren Deutſchen mehrere ſehr charakteriſtiſche Elemente auftreten ſehen.

Zunächſt müſſen wir hervorheben, daß, — wie die religiöſe Malerei innerhalb der neueren deutſchen Kunſt faſt ganz von katholiſchen Meiſtern ausgeübt wurde,[1]) — daß ſo auch das Abendmahl faſt ausſchließlich von Katholiken dargeſtellt wurde. Ueber die Gründe dieſer Erſcheinung haben wir uns hier nicht zu verbreiten: genug, daß dieſelbe wirklich vorliegt. Und es kann uns deshalb nicht überraſchen, wenn wir auch einer ſtreng kirchlichen Auffaſſung des Gegenſtandes begegnen. So brachte z. B. Heinrich Heß unter den Fresken der Allerheiligenkirche in München das Abendmahl als Antependium eines gemalten Altares an, auf dem zwiſchen Leuchtern und Engeln die Hoſtie in einem Heiligenſcheine über dem Kelche ſchwebt; Engel knieen auf den Altarſtufen und verdecken einige der Perſonen des Abendmahles. Dies letztere hat alſo hier nur eine ganz nebenſächliche Bedeutung und es ſoll nur ſagen, daß das Meßopfer durch Jeſus ſelbſt eingeſetzt ſei. Das Motiv einer Communion, bei der Chriſtus die Hoſtie reicht, wandte Overbeck für das Abendmahl in der Reihe ſeiner ſieben Sakramente an, doch übertrieb er es ohne Zweifel ins Sentimental-Fromme und Kraftloſe, ſo daß bei ihm, trotz unleugbarer hoher Schönheiten im Einzelnen, Chriſtus mit ſeinen Jüngern doch eher wie ein Conventikel als wie der Weltheiland mit ſeinen Apoſteln in einem ſo folgeſchweren Augenblicke ausſieht. Schnorr, der Proteſtant, ſuchte in der Reihenfolge ſeiner „Bibel in Bildern“ die Darreichung von Brod und Wein, als Einſetzung des Abendmahles möglichſt mit thatſächlicher Treue zu verbinden, allein es iſt unmöglich, zu behaupten, daß er hierin glücklich war; beſonders läßt ſich auch bei ihm eine gewiſſe Schwächlichkeit der Handlung und

[1]) Vergl. Riegel, Cornelius S. 119 ff.

Charaktere nicht wohl leugnen. Diesen Erfahrungen gemäß, welche uns so hervorragende Meister an die Hand geben, scheint es unserer Zeit nicht gelingen zu wollen, die Einsetzung des Abendmahles auf eine der Sache wahrhaft genügende und das Gemüth befriedigende Weise — innerhalb der Grenzen kirchlicher und rein biblischer Anschauung — darzustellen. Um so mehr schien eine über den Buchstaben hinausgehende, großartige Auffassung des Gegenstandes erwünscht, und wir werden sehen, daß es Cornelius gelang, eine solche in einer seiner bedeutendsten Compositionen niederzulegen. Da diese jedoch nun nicht mehr einen kirchlichen Charakter trägt, sondern mit dem Geiste der Weltgeschichte zu uns spricht, glaube ich sie nicht hier anschließen zu sollen, sondern sie an das Ende der Reihe der von uns betrachteten Denkmäler setzen zu müssen.

Die Seite des Verrathes ist auf eine eigenthümliche und bedeutende Weise in der neueren deutschen Kunst nicht zur Darstellung gekommen, was nach der erschöpfenden und unübertrefflichen Ausgestaltung dieses Motives durch Leonardo nicht Wunder nehmen kann. So hielt sich denn auch Heinrich Heß, als er das schöne Fresco im Refectorium des Bonifaciusstiftes zu München malte, im Grundgedanken an das große Vorbild jenes Meisters, doch nicht ohne volle Selbständigkeit der künstlerischen Behandlung. Heß wählte den Tisch mit Flügeln, und zwar gab er ihm so lange Flügel, daß an jedem derselben vier Jünger sitzen, während an dem mittleren Theil Jesus und die übrigen Vier angeordnet sind; der vorderste auf der rechten Seite ist Judas, die zu den Seiten Jesu Johannes und Petrus. Die größere Fülle der Gruppirung auf den Flügeln stimmt ganz wohl zu der breiteren Anordnung in der Mitte. Die einzelnen Gestalten verdienen nach Haltung und Styl volle Anerkennung; die Köpfe, bis auf den am wenigsten gelungenen Christus, sind schön invidualisirt und zeigen sich als edel durchgebildete Charaktere. Was also nach dem Vorgange Leonardo's hier überhaupt noch zu erreichen war, so lange man sich auf dem Boden idealer Kunst halten will, hat Heß gewiß erreicht und zwar auf eine Weise, die ihm für alle Zeiten Ehre sichert; allein dem Stoffe gegenüber hat er in keiner Beziehung schöpferisch sein können. In Anbetracht so großer, im Gegenstande liegender Schwierigkeiten, hat Overbeck auf dem Abendmahlsblatte seiner 40 Darstellungen aus den Evangelien

CORNELIUS.

(Aus dem Entwurf zum s. g. Glaubensschild.)

Zu S. 85.

gewiß einen geistreichen Gedanken entwickelt. Man sieht die Tischgesellschaft, obwohl das Mahl schon gänzlich abgetragen ist, noch in ihrer Ordnung; nur Judas fehlt, doch an der Stelle, wo er gesessen, gerade dem Herrn gegenüber, liegt der Sessel, den er bei seinem Entrinnen umgeworfen. In tiefem Schmerze lehnt sich Johannes an die Schulter des Meisters und in verschiedenen Abstufungen theilen die übrigen Jünger sein Seelenleid. Es ist, als wenn sie Alle, nachdem sie das Ungeheuere erfahren und den Verräther habe enteilen lassen, in ihrem Gemüthe nicht zur Ruhe gekommen wären, und daß Jesus sie nun ermahnt, sich in das schmerzvoll Unvermeidliche mit Demuth zu fügen. Wir haben oben schon erwähnt, daß allein beim Johannes Judas „alsobald hinausging, da er den Bissen genommen hatte", und Overbeck selbst giebt auch den Text des Johannes als Erläuterung seiner Composition. Aber beim Johannes steht ausdrücklich, daß die Jünger den ganzen Vorgang nicht verstanden,[1]) wir sehen uns also auch hier wieder an einer Stelle, wo wir das Recht der Kunst, die Stoffe frei zu behandeln, gegenüber dem Buchstaben behaupten müssen. Jedermann wird aber die innere Berechtigung der von Overbeck dargestellten Scene zugeben und die große Innigkeit der Empfindung bewundern müssen, mit der dieselbe ausgestaltet wurde. Freilich ist ein eigentliches Abendmahl nun nicht mehr vorhanden, sondern es ist Jesus mit den elf Jüngern nach dem Abendmahl, wo der Verrath angekündigt ward und der entdeckte Verräther floh. Deshalb schrieb auch Overbeck unter seine Zeichnung: „Johannes liegt am Busen Jesu."

Das erwähnte Abendmahl von Cornelius ist leider nur eine kleine Umrißzeichnung, die einen Theil des Entwurfes[2]) bildet, nach welchem der sogenannte Glaubensschild, das bekannte Pathengeschenk Friedrich Wilhelm's IV. für den Prinzen von Wales, in Silber ausgeführt wurde. Sie ist in das Segment eines Ringes, einen abgestumpften rechten Winkel, der oben und unten durch Kreisbögen geschlossen wird, hinein componirt. Man sieht da den Tisch, auf dessen Mitte die Schüssel mit dem Opferlamm steht. Hinter ihm erhebt sich in gewaltiger Gestalt Christus, begeisterungsvoll in den erhobenen Händen Brod und Kelch haltend. Von der Macht

[1]) XIII. 28.

[2]) Riegel, Cornelius 166 ff und 412 ff.

dieser That und der mit ihr verbundenen Worte sind die Jünger überwältigt. Einige sind gewaltsam auf ihre Kniee niedergerissen; dieser verbirgt in der Tiefe der Seelenerregung das Antlitz, jene blicken schon freudig und entzückt, dankend und anbetend zum Heiland hinauf. Einer auch steht ganz vorn, die vor ihm Knieenden liebevoll berührend und sie gleichsam der vollen Wahrheit des Geschehenen versichernd. Nur Judas, ganz rechts, sitzt abgewendet, mit dem elenden Beutel in den Händen da; auch auf ihn hat der Vorgang einen erschütternden Eindruck gemacht, und ähnlich, wie auf dem Bilde des Rubens, hat sich seiner ein tiefes Nachsinnen bemächtigt. Der edle Bau dieser Composition vollendet die Vortrefflichkeit der Erfindung zu einem echten Meisterwerke, bei dem man nur bedauern kann, daß es seiner nächsten Bestimmung gemäß eben nur Umriß geblieben ist. Cornelius hat alles Dogmatische beseitigt, das langweilige Einstecken der Hostie in den Mund des Einen Jüngers und das thatlose Warten der Anderen verworfen. Mit kühnem Griff zog er die beiden Augenblicke des Brodes und des Weines zusammen, sah von ihrer besonderen Weihe und Darreichung ab, und stellte seinen Heiland hin, der wie der gotterfüllte Prophet die Pfänder seiner weltgeschichtlichen Sendung den Boten seines Wortes giebt. Die welterschütternden Folgen dieser Handlung hat der Künstler schon in dem Augenblicke, wo sie geschieht, voraus angedeutet, und er hat damit seinen Gegenstand weit über die Grenzen kirchlicher Anschauung und buchstäblicher Bibelauffassung hinaus in das Gebiet des Weltgeschichtlichen und allgemein Menschlichen erhoben. Die ganze Haltung seines Christus drückt aus, daß dieser sich der vollen Tragweite seiner That bewußt ist, daß er weiß, wie das Abendmahl der Mittelpunkt seines Kultus werden, und daß sich hiergegen wieder im blutigen Streite eine halbe Welt erheben wird. Diese prophetische Gewalt des Heilandes wirkt erschütternd auf die Jünger ein, deren dramatisch bewegte Gruppen und Gestalten gleichsam die Unruhe der Welt gegenüber der göttlichen Ruhe des begeisterten Heilandes widerspiegeln. So mag denn diese herrliche Composition, die durch die Größe und Kühnheit ihres Grundgedankens alle anderen Darstellungen des Abendmahles in Bezug auf die Erfindung überragt, hier als das würdigste Glied die Reihe der von uns betrachteten Denkmäler schließen. —

Diesen Weg hat die Darstellung des Abendmahles in ihrer Gesammtentwickelung genommen. Von rohen symbolischen Anfängen ausgehend, dann theils in menschlich-natürlicher, theils in kirchlich-dogmatischer Auffassung sich aussprechend, ist dieser Gegenstand zuletzt mit in den großen Kreis allgemein menschlicher und weltgeschichtlicher Ideen gezogen und damit seiner inhaltlichen Vollendung wahrscheinlich ganz nahe gebracht. Sucht man die Reihe dieser Denkmäler nun zu überschauen, so wird man die Wahrnehmung nicht unterdrücken können, daß der künstlerische Geist im Großen und Ganzen nicht besonders glücklich gewesen ist einem Stoffe gegenüber, der an sich so klar und einfach zu seiner Darstellung fast von selbst auffordert. Liest man die Texte der Evangelisten durch, so tritt fast in jedem Verse, in einigen Versen fast in jedem Worte ein darstellbarer Augenblick entgegen, und es könnte sich dann nur darum handeln, daß der Künstler aus diesem Reichthum den ihm am Meisten zusagenden Augenblick sich wählt. Allein gerade die Fülle dieser darstellbaren Scenen hat oft die sachlich so nahe liegende Einfachheit getrübt und die Wahl des geeignetsten Momentes wesentlich erschwert. Man suchte Dinge, die nicht zusammengehören, zu verbinden, Augenblicke, die innerlich ganz getrennt sind, in Einen zusammen zu ziehen, und so schlich sich bei so vielen Denkmälern eine Unklarheit des Gedankens und eine geistige Schwäche ein. Im Mittelalter machen nur die deutschen Arbeiten, welche, wie wir zeigten, mit Bestimmtheit die Scene des Bissens nach dem Berichte des Johannes geben, eine rühmliche Ausnahme, während die byzantinischen Werke jeden sachlichen Inhalt fallen lassen und den Gegenstand als ein Ceremonienbild hinstellen. Der Byzantinismus, der zuletzt ja in allen Richtungen nur Schema, Form und Ceremonie war, konnte sich auch in der Kunst nicht mehr anders äußern. Denn die Abendmahlsbilder, die wir besitzen, gehören schon seinen letzten Jahrhunderten an, und ich weiß nicht, ob vielleicht irgendwo Darstellungen des Abendmahles aus seinen besseren Zeiten vorhanden sind. Ich habe in dieser Beziehung nichts ermitteln können, und möchte auch annehmen, daß solche Denkmäler überhaupt nicht vorliegen. Würde sich aber etwa das eine oder andere finden lassen, so kann man sicher sein, daß seiner Auffassung nichts ferner liegt, als die einfache, natürliche Thatsächlichkeit. Denn in der griechisch-römischen Reichskirche

wurde ja die Feier des Abendmahles selbst immer mehr als ein mystisches Opfer betrachtet und seiner ursprünglichen Bedeutung ganz entfremdet. Schon seit der Christenverfolgung unter Trajan war es von den Agapen getrennt und als sakramentaler Theil der erbaulich-belehrenden Vereinigung der Gemeinden angehängt. Man könnte also keinen Falles in den Agapen die Vorbilder für die künstlerische Gestaltung des Abendmahles erblicken wollen. Vielmehr muß man bei der sich unaufhaltsam steigernden Mystik und bei dem Hange zu dogmatischer Schwärmerei, nothwendig annehmen, daß der byzantinische Kunstgeist den Gegenstand niemals als eine geschichtliche Thatsache aufgefaßt haben. Aber es bleibt auch zweifelhaft, ob er im Stande war, ihn durch Einführung eines treffenden symbolischen Zuges zu wirklicher Bedeutung zu erheben. Das leere Ceremonienbild ohne Handlung und Empfindung scheint seinen Ansprüchen vollständig genügt zu haben.

Aber diese byzantinischen Werke haben schon mit den ältesten deutschen doch einen Zug gemein, einen Zug, der tief in der religiösen Anschauung des Mittelalters begründet zu sein scheint, und der mit Ausnahme der Schöpfungen des Giotto fast ausnahmslos bis zum Anonymus von S. Onofrio sich erhält. Es ist die Aussonderung des Judas. Schon oben wurde angedeutet, aus welcher Empfindung diese Anordnung hervorgegangen sei, und wenn man auch diese Empfindung einer Scheu, den Unseligen unter die übrigen Jünger zu mengen, als historisch berechtigt begreift, so muß man doch zugeben, daß ihr, namentlich in Bezug auf die künstlerische Darstellung, die thatsächliche Unterlage fehlt. Sie hat eben eine symbolische Bedeutung, die ihre Erklärung in den religiösen Anschauungen und Empfindungen des Mittelalters findet; und da sie auf solche Weise einen gewissen dogmatischen Charakter gewonnen hatte, so ist sie als eine heilig zu achtende Tradition bis in den Anfang des XVI. Jahrhunderts festgehalten worden. Nur so läßt sich begreifen, daß Männer wie Domenico Ghirlandajo bei diesem Schema stehen bleiben, ja, daß dasselbe noch ein Giovanni Antonio Sogliani, der erst 1544 starb, nachahmen konnte. Man mag hierin einen neuen Zug des unmittelbaren Einflusses der Priesterschaft auf die für Kirchen und Klöster bestimmten Malereien erkennen. Eine Anordnung, ein Gedanke, der zuerst aus einem

durchaus allgemeinen Gefühle mit Nothwendigkeit hervorgegangen war, umgab sich nach Jahrhunderten mit dem Scheine der Heiligkeit und Unabänderlichkeit, so daß er noch festgehalten wurde, als seine ursprüngliche Bedeutung dem allgemeinen Bewußtsein längst entschwunden war. Wie anders wäre es sonst möglich, daß gerade in diesen Compositionen bei gewaltig fortschreitender Kunst eine immer größere geistige Schwäche, ein immer größerer Mangel eines einheitlichen Gedankens sich bemerkbar macht?

Diese Aussonderung des Judas ist besonders bei der Auffassung des Abendmahles als der Scene des Verrathes begünstigt worden, doch wurde das Schema auch für die Darstellung der Einsetzung des Sakramentes benutzt. Sehr beachtenswerth ist es nun, zu sehen, auf welche verschiedene Arten beide Scenen charakterisirt wurden, wie sich die Entwicklung bildete und wo bedeutendere Künstler frei schaffend auftraten.

Was zunächst den Verrath des Judas betrifft, so nimmt die Darstellung auch hier ihren Anfang vom Symbol und erst nach langen Mühen und Schwierigkeiten gewinnt sie endlich den Boden reiner, verinnerlichter Thatsächlichkeit bei der vollkommensten künstlerischen Form. Die einzelnen Züge der biblischen Texte werden mit mehr oder weniger Geschick aufgenommen und zum Erkennungszeichen des Verräthers gemacht. Das Motiv mit dem Bissen nach der Erzählung beim Johannes tritt auf eine ausgezeichnete Weise bereits in dem Aachener Antependium auf, und wird, verändert, verdunkelt oder verstärkt, in der deutschen Kunst beibehalten; in der italienischen kommt es meines Wissens nicht vor. Hier vielmehr wirkt der Byzantinismus ganz maßgebend ein, und Duccio war nicht im Stande, die Leere jener byzantinischen Abendmahlsdarstellungen durch eine Handlung, wäre es auch nur eine symbolische, zu überwinden; er gab seinen Gestalten zunächst einmal die Seele wieder und empfand den Mangel eines bestimmten Gedankens in seiner Composition noch nicht. Anders Giotto, der mit kühnem Geiste auf die Sache selbst losging, und dem es vor Allem um innerliche einfache Wahrheit zu thun war. Ein Mal wählte er bei seinen Darstellungen die Handlung des gemeinsamen Eintauchens als das Erkennungszeichen des Verräthers (Arena). Während er hier also noch symbolisirend in der Auffassung des Gegenstandes erscheint, gestaltet er diesen in einer anderen Composition (die kleinen Tafeln von S. Croce)

mit schöpferischer Kraft rein thatsächlich aus. Keiner der folgenden Künstler in Italien, mit alleiniger Ausnahme Leonardo da Vinci's, hat die Scene des Verrathes mit gleich selbständiger Erfindung, wie Giotto, auf eine den Gegenstand treffendere und klarere Weise zu geben gewußt. Selbst jenes Motiv des gemeinsamen Eintauchens ist entstellt, das andere aber, wo Judas entflieht, ist so gut wie ganz unbeachtet bis auf Rafael liegen geblieben. Nach Giotto, der so glücklich und bedeutend einen lebendigen Geist in die Auffassung und Darstellung des Abendmahles gebracht und damit scheinbar den Byzantinismus innerlich besiegt hatte, tritt dieser in seinen Nachwirkungen wieder maßgebend zu Tage und läßt den Mangel eines einheitlichen und deutlichen Grundgedankens unbeachtet. So müssen wir uns die Entstehung der im Fresco von S. Croce blosgelegten geistigen Schwäche und Halbheit erklären, so das beharrliche Fortleben dieser Uebel in zahlreichen Denkmälern der Folgezeit. Fiesole, der in seiner Darstellung des Verrathes künstlerisch einige glückliche Veränderungen anbrachte, nahm doch ohne Bedenken das unklare Motiv auf, wo Judas einen Bissen aus der Schüssel nimmt. Kaum läßt sich begreifen, wie diese Künstler eine solche Schwäche nicht bemerkten, die sie doch auf das Leichteste beseitigen konnten dadurch, daß sie, wie Giotto, Jesus ebenfalls mit in die Schüssel tauchen ließen. Wie kräftig, obwohl kindlich, erscheint hiergegen jenes kleine deutsche Elfenbeinwerk (Diptychon in Berlin), wo Judas von Christus den Bissen empfängt und während Dem heimlich den symbolisch bedeutungsvollen Fisch stiehlt! Als verhältnißmäßig selbständig muß man die Auffassung des Spinello Aretino (Berlin) anerkennen, der die Worte der Ankündigung des Verrathes bei Christus und die Frage des Judas: „Bin ich's Rabbi?" zum Mittelpunkt seiner Darstellung gemacht hat; allein eine innere und wahrhafte Begründung hat auch er begreiflicherweise der ausgesonderten Stellung des Judas nicht zu geben vermocht. Ganz besonders unglücklich aber war Domenico Ghirlandajo, als er sich bemühte, dieser Schwierigkeiten Herr zu werden, und den Judas zeichnete, wie er die rechte Hand frei über dem Tische hält. Es war ein starker Mißgriff, die Worte: „Doch siehe die Hand meines Verräthers ist mit mir über Tische" so grobbuchstäblich zu nehmen, denn die gewöhnliche Geste ist kein eigentliches Symbol, das eine sich entwickelnde Kunst als ein allgemein verständliches

Erkennungszeichen tiefster Bedeutung einführen könnte. Leonardo endlich nahm das Schwierigste der von den biblischen Texten dargebotenen Motive auf; er wählte das Wort der Ankündigung des Verrathes, das wohl einige seiner Vorgänger, am glücklichsten Spinello Aretino, hatten zum Mittelpunkt ihrer Darstellungen machen wollen, das sie aber nicht in völliger Freiheit deutlich ausgestalten konnten. Das in dem Schema der Anordnung mit dem ausgesonderten Judas und in symbolischen Elementen nachwirkende Mittelalter hinderte, unterstützt durch die sich forterbende geistige Schwäche des Byzantinismus, sie an der Erreichung dieses Zieles; und so darf man sagen, daß in Bezug auf unseren Gegenstand der Darstellung des Abendmahles, Mittelalter und Byzantinismus erst in Leonardo gänzlich besiegt seien.

Doch ist dies nur der Fall, soweit die Darstellung die Scene des Verrathes betrifft, denn bei der Einsetzung stehen die Dinge anders. Auf manchen Bildern des Verrathes mußten wir schon ein mehr oder weniger starkes Hereinspielen der sacramentalen Seite des Abendmahles nachweisen, und dies trug nicht unerheblich mit zur Verdunkelung des einfachen und klaren Grundgedankens bei. Allein diese sacramentale Seite ist ja so oft alleiniger Gegenstand der Darstellung geworden, und wenn wir die Reihe dieser Denkmäler herab bis auf die Werke unseres Jahrhunderts überschauen, so bemerken wir, daß die mystischen, dogmatischen Elemente hier sich mit entscheidender Gewalt und größter Zähigkeit geltend machen. Sie sind es, welche die Darstellung von der einfachen Thatsächlichkeit der evangelischen Berichte loslösen und diesen gegenüber bis zur Unkenntlichkeit entstellen. Der einfache Vorgang aus dem Leben Jesu, der seine, wie auch immer unvergleichliche Bedeutung doch nur in sich selbst hat, wird zu einem kirchlichen Acte, die Personen Jesu und seiner Jünger aber zu Trägern dieser von der Priesterschaft entwickelten Ceremonie gemacht. Die Darreichung der Hostie bei Fiesole (Akademie und S. Marco zu Florenz) und Signorelli (Cortona) ist zur vollständigen Communion nach katholischem Ritus geworden; das Emporhalten derselben bei Signorelli (Akademie zu Florenz) will wiederum nur an den göttlichen Ursprung des Meßopfers erinnern, und dasjenige bei Juanes (Madrid) erscheint schlechthin als eine Vergötterung der Hostie selbst. Ueber diese Auffassung konnte

die Kunst in dieser Richtung nicht mehr hinaus und der einzige Weg, den Hyperkatholicismus zu überbieten, lag für sie im Rückgang zu größerer und unbefangenerer Wahrheit. Rubens that mit der ganzen Kraft seines Genius diesen bedeutungsvollen Schritt und schuf, indem er den Augenblick des Dankes und der Weihe wählte, eine Einsetzung des Abendmahles, die weitaus die vollendetste Darstellung dieses Gegenstandes innerhalb der Grenzen kirchlicher Bibelauffassung ist. In diesem Werke sehen wir den deutschen Geist das römische Formenwesen siegreich überwinden, allein wie nach Giotto in Italien der Byzantinismus doch noch fortwirkte, so erhob auch innerhalb der neuen deutschen Kunst der Romanismus sein Haupt und gab Werken die Entstehung, die aus einer rein kirchlich-dogmatischen Auffassung hervorgegangen sind. Der Rückschlag hiergegen vollzog sich in der Composition des Cornelius, die aus einem freien umfassenden Geiste entsprungen und zu allgemeiner Bedeutung erhoben ist.

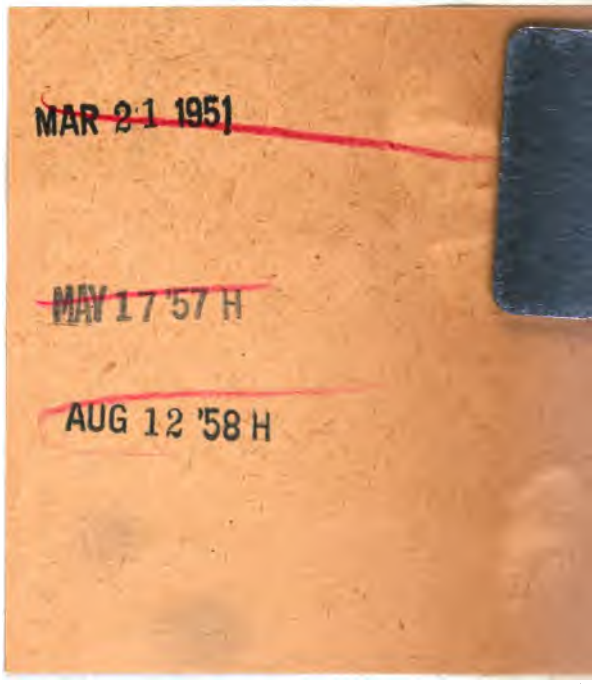
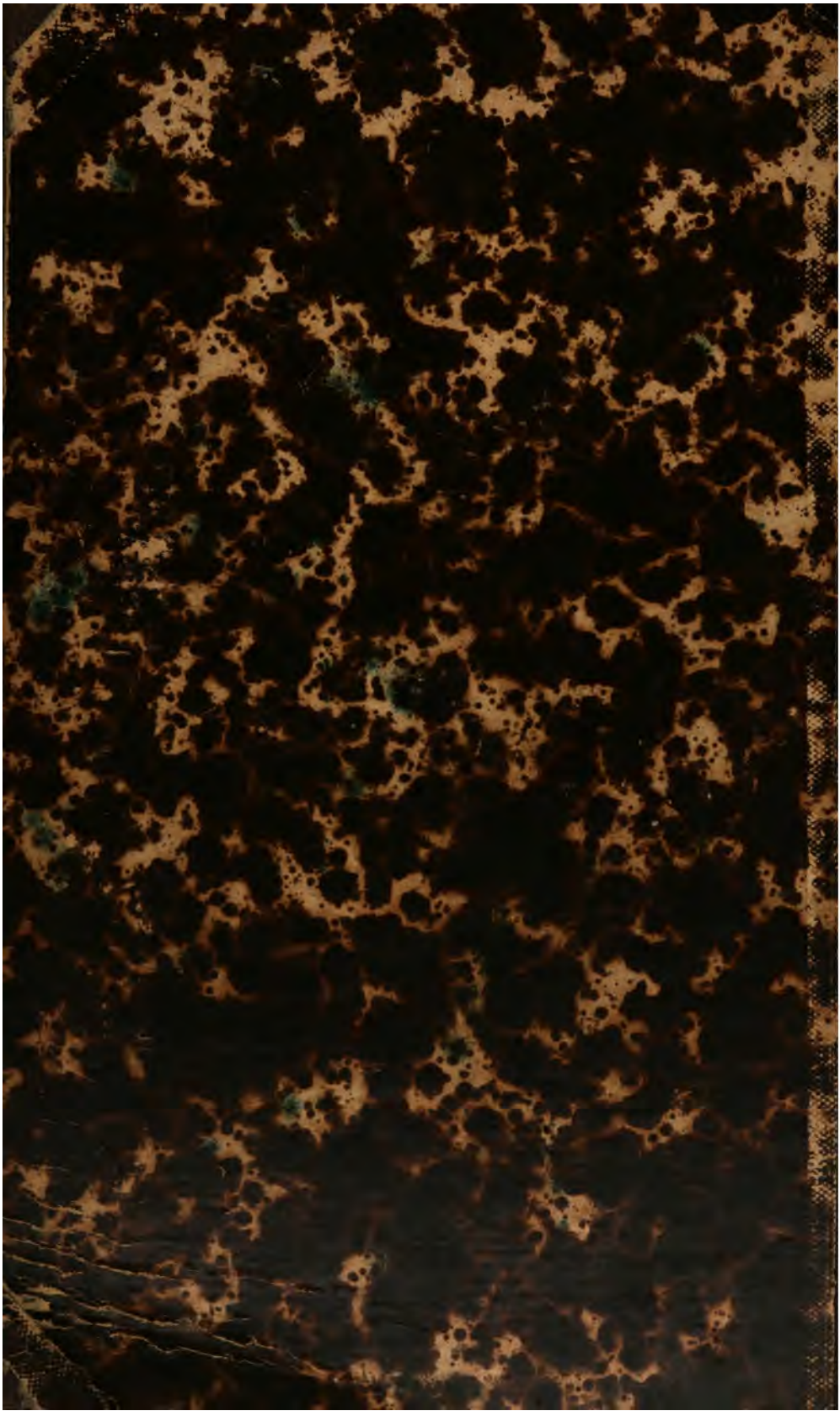
Die formale Entwickelung hält mit dieser geistigen insofern gleichen Schritt, als bis auf Leonardo ein steter Fortschritt aus rohen Anfängen zu klassischer Vollendung sich vollzieht. Nach Leonardo versinkt die ideale Formengebung in hohlen Manierismus; doch zu ihrem Ersatze greifen jetzt naturalistische Elemente ein. Schon in Andrea del Sarto klingen sie bedeutsam an; während sie aber in Italien — was wir an unseren Beispielen nicht wahrnehmen können — zu einem ungemessenen Naturalismus sich steigern, treten sie in den Niederlanden als gesündester Realismus, der von genialen Meistern ersten Ranges getragen wird, auf. Diesen Entwickelungspunkt bezeichnet das Gemälde des Rubens. Aber es war nur natürlich, daß gegen diesen Realismus, der doch nur aus der Erhebung gegen einen innerlich verarmten Idealismus zunächst entsprungen war, wiederum von Seiten der berechtigten Elemente dieses Idealismus eine Reaction stattfand. Hierfür haben wir das Beispiel des Nicolas Poussin angezogen. Er ging mit viel bestimmterer Absicht, als es die Italiener je gethan hatten, auf das Alterthum als Vorbild idealer Kunstrichtung zurück, aber er suchte es äußerlich zu fassen und damit wich er von der Einfalt und Wahrheit ab. In diesem Umstande liegt ein früher Fingerzeig, daß ein innerlich verwandtes Zurückgreifen auf den Geist des klassischen Alterthumes einst von glücklicherem Erfolge sein könne. Leider können

wir die Richtigkeit dieser Annahme nicht unmittelbar an den neu-deutschen der von uns angeführten Denkmäler nachweisen, sondern wir müssen jene zunächst aus dem Gesammtcharakter unsrer neuen Kunst geschichtlich zu verstehen suchen. Solche Einschaltung würde jedoch mit unserem Thema allzu lose zusammenhängen, und wir beschränken uns das Zurückgreifen des deutschen Kunstgeistes auf das Alterthum als eine geschichtliche Thatsache[1]) einfach hinzustellen. Allein es darf nicht ungesagt bleiben, daß unsere Kunst im Bereiche christlicher Stoffe sich nicht ohne Weiteres die rein antike Formengebung als lebendiges Vorbild aufstellte, daß sie vielmehr erkannte, wie jeder Stoff immer nur eine seinem Wesen ganz gemäße Form haben solle. Dennoch läßt sich selbst in den uns vorliegenden Abendmahlsbildern ein Einfluß der Antike deutlich wahrnehmen, und neben ihm erkennen wir als das eigenthümliche Element dieser Werke eine mannigfache und uneingeschränkte Aeußerung der künstlerischen Individualitäten nach ihren besonderen Neigungen und Anschauungen. Indem aber die Individualitäten sich in mannigfaltigem Reichthum frei äußern, gewährt dies herrliche Schauspiel den Eindruck einer großen Universalität des menschlichen Geistes. Und diese spricht sich in der neueren Kunst mit unwiderleglichen Zügen geistig wie formal aus. —

Ich bescheide mich und muß mich bescheiden, auf die Darlegung der in den einleitenden Bemerkungen gerühmten allgemeinen Gesetze wirklich und näher einzugehen. Es war auch keineswegs gemeint, durch eine einzelne Untersuchung sofort zur Erkenntniß derselben zu gelangen, vielmehr daß nur zahlreiche Arbeiten dieser Art einen sicheren Boden und ein ausreichendes Material schaffen können für die endliche Abklärung wichtiger Erkenntnisse allgemeiner Art. Immerhin aber hoffe ich in dieser Abhandlung den Beweis zu liefern, daß der von mir gewählte Weg manchen Erfolg verspricht, und ich hoffe auch, daß der Leser sie nicht aus der Hand legen wird ohne die Empfindung, es seien, indem er meiner Untersuchung folgte, gewisse allgemeine Gesetze seinem Bewußtsein in lebendigen Beispielen wieder näher getreten. Würden aber dereinst Reihen von Arbeiten wie die meinige vorliegen, die bei dem täglich zugänglicher und zuverlässi-

[1]) Vergl. Riegel, Deutsche Kunststudien. S. 467 fl.

ger werdenden kunstgeschichtlichen Material auch immer abgerundeter und besser werden müßten, so möchte — da auch Ergebnisse dann vorliegen werden der andern, Eingangs erwähnten, Art vergleichender Betrachtung — vielleicht die Zeit reif sein, wo ein kundiger Mann eine thatsächlich wohlbegründete und aus der Erfahrung mit Talent abgeleitete Philosophie der Kunstgeschichte schreiben könnte. Eine solche aber müßte von der wohlthätigsten Rückwirkung überhaupt auf die Kunsttheorie und die Aesthetik, und zugleich durch ihr Verhältniß zur Philosophie der Geschichte bedeutend sein.

Leipzig, Druck von Giesecke & Devrient.

FA3804.2
Ueber die Darstellung des Abendmahl
Fine Arts Library BAP7206
3 2044 034 488 718